Sanda Radian
Venera Dogaru

Sinteze
de istorie a literaturii române

Șanda Radian • Venera Dogaru

Sinteze de istorie a literaturii române

Editura didactică și pedagogică,
București
1971

F Scanned with OKEN Scanne

Qfe Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea ,.Sinteze de istorie a literaturii române” se adresează elevilor din ultimele clase de liceu, oferindu-le un auxiliar în însuşirea cunoştinţelor de literatură română. Mai multe motive ne-au determinat să considerăm utilă apariţia unei asemenea cărţi. La examenele de bacalaureat şi concursurile de admitere în facultăţile cu profil umanistic, pentru a verifica orientarea candidaţilor în întreg materialul studiat, la probele scrise se dau în majoritatea cazurilor subiecte de sinteză. Cum în manualele şcolare studiul scriitorilor se face mai ales monografic, elevii nu sînt suficient de deprinşi cu alcătuirea unor astfel de lucrări. Faptul că există un manual unic pentru secţiile de real şi de uman ale liceelor face ca elevii acestora din urmă, dintre care mulţi se îndreaptă spre studii filologice, să nu beneficieze de tratarea mai cuprinzătoare şi aprofundată a materiei. O parte dintre elevi, tributari unei metode învechite de predare a cunoştinţelor literare, insistă aproape exclusiv asupra detaliului tematic şi istoric şi îşi încarcă inutil memoria învăţînd pe de rost nenumărate citate din textele studiate, în detrimentul unei viziuni de ansamblu asupra operelor, al înţelegerii sensurilor lor majore şi specificităţii lor artistice. De pildă, evoluţia unei specii pe o perioadă de timp, se confundă cu înşiruirea lucrărilor apar- ţinînd acelei specii şi cu analizarea lor în parte, fără a avea în vedere că evoluţie înseamnă prezentarea stadiilor de dezvoltare ale acelei specii cu definirea caracterului şi importanţei fiecăreia din aceste faze. Tot aşa. urmărirea unui motiv literar în cadrul activităţii unui scriitor nu se limitează la exemplificări ale existenţei motivului în operă, ci trebuie arătate cauzele care provoacă prezenţa lui, locul pe care-l ocupă în con-cepţia artistică a autorului, modul în care e tratat şi, eventual, dacă e cazul, în comparaţie cu tratarea lui la alţi scriitori.

Mulţi elevi consideră că alcătuirea unei lucrări de istorie literară ţine în primul rînd de inspiraţie, de talent şi de uşurinţa de redactare. Fără a intenţiona să minimalizăm rolul vocaţiei literare, al înzestrării înnăscute, credem că nu mai e cazul să subliniem că istoria literaturii este o ştiinţă şi că e necesar ca înclinaţiile naturale să fie conjugate cu o cunoaştere aprofundată, cu o capacitate de sistematizare a cunoştinţelor, cu o interpretare după metode ştiinţifice. De aceea, pentru a ajuta pe elevi în pregătirea lor, în vederea prezentării în bune condiţii la examenul de bacalaureat şi la concursul de admitere în facultăţile

cu profil umanistic, am încercat să le dăm cîteva indicaţii. Modesta noastră tentativă ţinteşte pentru început la a-i îndruma la cum se poate sistematiza, organiza, dispune – conform cu diverse tipuri de subiecte de sinteză – materialul de literatură română asimilat. Dorim să atragem atenţia că aceste modalităţi de sintetizare a materialului, deşi frecvente, sînt departe de a fi singurele posibile şi pot fi oricînd îmbogăţite cu altele. Totodată subliniem că lucrarea nu este decît un auxiliar al manualului şcolar, care constituie baza de informare a candidatului. Numai însuşirea temeinică a cunoştinţelor din manual permite mobilitate în gruparea şi sistematizarea acestora pe diverse criterii.

Am împărţit prezenta lucrare în următoarele capitole care să expună cîteva modalităţi de sistematizare a materialului studiat :

1. Tratarea unor teme şi motive pe parcursul literaturii studiate sau în cadrul unei perioade de timp.
2. Evoluţia unei specii sau unui curent literar în literatura română sau în cadrul unei perioade de timp.
3. Tendinţele sau direcţiile predominante ale unei şcoli literare sau ale operei unui scriitor.
4. Paralele între opere, personaje literare, activităţi a doi sau mai mulţi scriitori.
5. Figuri reprezentative în literatura română sau în opera unui scriitor.
6. Modalităţi artistice caracteristice operei unuia sau mai multor scriitori ori întîlnite frecvent în activitatea literară a unei epoci.
7. Alte posibilităţi de sintetizare privind cristalizarea limbii literare, culegerea şi prelucrarea folclorului etc.

Pentru ca elevul să poată urmări felul de întocmire a sintezei, am alcătuit ca exemplu la fiecare capitol unul sau mai multe planuri şi lucrări redactate. Aceste planuri şi lucrări nu trebuie considerate însă ca nişte concentrate de istoria literaturii române, ci numai ca propuneri de organizare a materialului într-un anume mod, corespunzător subiectului dat. Menţionăm că aceste subiecte pot avea, fireşte, şi alte căi de sistematizare şi tratare. Pentru a evita o greşită utilizare a indicaţiilor noastre şi reproducerea lor ca modele absolute, ne-am mărginit la un număr destul de restrîns de subiecte din infinitatea de teme posibile, acestea avînd doar rolul de a ilustra cîteva posibilităţi de sintetizare a materialului studiat. Am selectat cu precădere sinteze în care să fie înglobate aspecte din operele clasicilor şi ale scriitorilor celor mai valo- roşi. Şi în cadrul sintezelor am accentuat asupra ierarhizării de valoare

Scanned with OKEN Scanner

în judecata literară, acordînd sub acest raport un spaţiu mai mare operelor artistic superioare. De asemenea, deşi am căutat să ne referim la majoritatea etapelor de dezvoltare a literaturii române, ne-am oprit mai mult la epocile modernă şi interbelică care pun probleme mai complexe de sintetizare.

În cadrul fiecărui capitol am alcătuit planuri succinte, planuri dezvoltate şi lucrări finite pe o serie de subiecte.

Planul succint este întotdeauna urmat de o lucrare unde punctele sale sînt dezvoltate. El indică o primă stabilire, în mare, a problemelor ce trebuiesc abordate şi a succesiunii lor. El ar corespunde acelui plan pe care orice candidat este obligat, pentru a se feri de abateri de la obiect, divagaţii şi omisiuni, să şi-l facă în sala de examen, înainte de a începe să-şi scrie teza.

Planul dezvoltat indică pe puncte şi subpuncte conţinutul ce-l va avea lucrarea şi titlurile textelor cu care se sprijină argumentaţia. Pentru o mai mare claritate a expunerii am părăsit în alcătuirea planurilor dezvoltate exprimarea telegrafică a punctelor, cum se obişnuieşte în asemenea scheme. Planul dezvoltat ar corespunde celui pe care elevul e dator să-l alcătuiască după ce termină cu însuşirea materialului literar al uneia sau a mai multor etape din cadrul istoriei literaturii, gîndin- du-se la diverse aspecte şi unghiuri sub care poate privi şi trata materialul asimilat. La o serie de subiecte am alcătuit şi un plan dezvoltat şi o lucrare, pentru că am socotit că natura lor necesită indicaţii şi asupra felului în care elemente, ce nu se integrează părţilor constitutive ale planului, dar au o anume pondere în dezbaterea subiectului, trebuie amintite pe parcursul comentariului, fără a se deroga de la punctele esenţiale.

în ilustrarea tipurilor de sinteze am insistat mai puţin asupra celor privitoare la evocarea unui eveniment istoric, deoarece le-am considerai mai uşor de realizat, şi mai mult asupra altora care implică şi probleme de teorie literară şi de istorie a literaturii universale. Am adăugat la fiecare capitol un număr de alte tipuri de sinteze pe care candidatul are posibilitatea să le scrie şi să le corecteze în timpul acordat de

Atît planurile dezvoltate cît şi lucrările sînt astfel întocmite, încît să corespundă aproximativ ca număr de pagini cu cele pe care candidatul are posibilitatea să le scrie şi să le corecteze în timpul acordat de obicei probelor de literatură română, IV2 pînă la 3 ore. Cu toate că lucrarea se bazează pe o concepţie unitară, totuşi fiecare din autoare, sistematizînd materialul dintr-o perspectivă proprie, a semnat planurile şi sintezele întocmite.

Am considerat cu cale să însoţim lucrarea de o listă de autori şi opere care au apărut în colecţiile Biblioteca pentru toţi, Biblioteca şcolarului şi Lyceum, colecţii ce se adresează în special elevilor şi se axează pe programa de liceu, cuprinzînd material de bază şi suplimentar pentru cunoaşterea şi interpretarea literaturii române.

în cadrul planurilor şi lucrărilor am citat însă şi alte studii de critică literară, ca să combatem tendinţa unor elevi de a apela în sprijinul comentariilor critice numai la prefeţe sau la studii foarte scurte şi să-i îndrumăm spre monografii şi istorii literare menite să-i obişnuiască cu exegeza amplă, să le

Scanned with OKEN Scanner

lărgească orizontul cultural şi să le îmbogăţească vocabularul. Am preferat din referinţele critice, în mă

sura posibilului, pe acelea care să prilejuiască elevilor contactul cu opiniile unor personalităţi marcante ale criticii româneşti. Desigur că citatele exacte şi subsolurile, care nu pot fi reproduse întocmai de candidat în timpul examenului, vor fi înlocuite cu parafraze (care nu se dau între ghilimele) şi cu notarea în josul paginii numai a autorului şi titlului operei citate.

Culegerea de faţă, încercînd prin cîteva indicaţii să vină în sprijinul candidaţilor la bacalaureat şi admiterea în facultăţile cu profil umanistic, în vederea examenelor de literatură română, trebuie, fără îndoială, considerată ca un punct de pornire în organizarea materialului de studiu, rămînîndu-i candidatului deplina obligaţie de a dovedi în timpul, examenului înclinaţiile şi aptitudinile sale, cultura sa, capacitatea de orientare, de folosire a metodelor ştiinţifice de cercetare, discernămîntul şi gustul său artistic.

O Scanned with OKEN Scanne

Scanned with OKEN Scanner

Motivul cosmic în lirica eminesciană

A. Plan

Introducere

Tratarea motivului cosmic în opera eminesciană reprezintă o expresie definitorie a gîndirii şi artei poetului.

Cuprins

1. Motivul cosmic în lirica erotică – („Luceafărul”, „Şi dacă”, „Cînd amintirile” etc.).
2. Călătoria cosmică şi rolul ei în definirea geniului („Povestea magului”, „Luceafărul”).
3. Imaginea cosmogonică şi evoluţia ei în opera eminesciană : a) Momentul 1872 („Demonism”, ,,Memento mori”, „Povestea magului călător în stele”), b) Momentul 1879—83 („Rugăciunea unui dac”, „Scrisoarea 1”, „Luceafărul”).
4. Identitatea demiurgului.
5. Originalitatea mitului gnoseologic eminescian.

Încheiere

cosmică, trăsătură a lirismului eminescian ; intuiţia cosmogonica – experienţă supremă a creaţiei.

B. Lucrare

Tratarea motivului cosmic constituie în poezia eminesciană mai mult decît la alţi romancieri o expresie a gîndirii şi artei poetului. înainte de urmărirea motivului cosmic, ar fi necesară o definire a motivului în creaţia literară. Prin motiv se înţelege o unitate structurală, subsec-.- ventă structurii operei poetice. Opera literară ar fi un fascicol de asemenea motive corelate, care fiecare îşi subordonează o serie determinată de imagini, simboluri, procedee stilistice şi le atribuie o anume funcţionalitate. Bineînţeles, că nu se pot face delimitări absolute şi că în cercetarea motivelor, ca şi pretutindeni în critica literară, trebuie atenţie şi supleţe. Fiecare motiv are o dinamică proprie, o evoluţie internă. în

măsura în care motivul este corespunzător unui strat de adîncime spirituală a scriitorului, el devine o deschidere spre concepţia acestuia. Acest lucru poate fi uşor urmărit la Eminescu.

Un prim aspect al imagisticii cosmice apare în lirica erotică. Aluzia cosmică proiectează dragostea în eternitate, o sacralizează. Se realizează în erotica eminesciană o coordonată de reminiscenţă platonică, dragostea fiind considerată un moment efemer al eternităţii, un moment de întâlnire a celor două jumătăţi ale aceleiaşi substanţe, determinate să se caute. Există două posibilităţi ale aspiraţiei spre întâlnire – cea între elementul muritor şi cel nemuritor, sau cea între două fiinţe terestre, din acelaşi material. Din prima categorie face parte Luceafărul. Luceafărul, spiritul pur, aduce în aventura erotică conştiinţa substanţei sale cosmice; alchimia spaţiilor originare îi determină personalitatea : „El asculta tremurător / Se aprindea mai tare / Şi s-arunca fulgerător, / Se cufunda în mare”. Sau „Ca în cămara ta să vin/Să te privesc de-a- proape / Am coborît cu-al meu senin / Şi m-am născut din ape”. Construit pe coordonata universalului, geniul ca şi titanul, se caracterizează prin neîmplinirea afectivă în fenomenal. Pentru lirica eminesciană, realizarea eroticii se petrece doar în legătura între fiinţele din aceeaşi substanţă. Cosmosul le este cadru şi martor : „Deasupra casei tale ies / Şi azi aceleaşi stele / Ce-au luminat atât de des / înduioşării mele”. („Cînd amintirile”). Peisajul astral lărgeşte cadrul desfăşurării dragostei cu funcţii asemănătoare celor din lirica populară. Al. Dima sublinia acest fapt în studiul său despre motivul cosmic eminescian[CDXII]. Erotica eminesciană se consumă în peisaj terestru sublunar. Atunci cînd lucrurile nu se petrec aşa, avem de-a face de obicei cu trecerea motivului erotic în alt domenii. Astfel se întâmplă în finalul „Poveştii magului călător prin stele”, episodul plasat sub semn narcisistic. De aceeaşi natură cu mitul „Frumoasei fără corp”, episodul aduce dragostea în dimensiuni şi peisaj cosmic, hărăzită însă neîmplinirii. Eminescu gîndea spaţiul oniric ca o realitate paralelă. Descoperit lirismului european de către romantismul german, bine cunoscut poetului, onericul s-a dovedit în curînd a fi un teren deosebit de fecund în implicaţii estetice. Pentru Novalis, magia, **esenţa,** poezia erau atinse cu ajutorul visului. Heinrich von Ofterdingen este permanent un personaj care evoluează într-un oniric magic în căutarea esenţelor şi experienţelor decisive. La Eminescu, călătoria cosmică va fi semnul distinctiv şi experienţa definitorie a geniului. Personali**tatea** romantică se autodefineşte în confruntarea cu universul, intră în comuniune cu cosmosul, cu primarul şi îşi recunoaşte destinul. Pentru eroul romantic eminescian, călătoria în cosmos este experienţa unica revelatorie la care aspiră.

CDXII Studii eminesciene, Ed. pt. lit., 1965, pag, 278.

într-o mult mai mare măsură decît la Byron şi Lermontov, la caie hoinăreala cosmică e doar o caracteristică a posibilităţilor eroului, pentru eroul lui Eminescu ea constituie momentul fundamental al existenţei sale. Valoarea de cunoaştere a esenţei atribuită călătoriei cosniice este întărită şi de faptul că cel căruia i se întâmplă această aventuiă o pri-

meşte pasiv. El se află întotdeauna în stare de contemplaţie, priveşte, ascultă, se concentrează, în timp ce cosmosul curge împrejuru-i, reve- lîndu-i-se : „Pămîntul departe într-un punct s-a contrage / Căci lumi de departe în puncte se schimb / Dispar a pămîntului viziune vage / A stelelor ţară curată se trage / Aleargă, trăieşte a aştrilor timp” („Povestea magului călător în stele”)[1]. Versurile ne dovedesc că universul, cosmosul îi oferă poetului contemplator o imagine revelatorie. Aventura cosmică îl scoate pe geniu din lumea obişnuită şi îl consacră tăindu-i legăturile cu terestrul. Evaziunea cosmică este astfel o evaziune în atemporal. Sus- trăgîndu-se spaţiului terestru, călătorul prin univers se sustrage timpului terestru, istoriei. Existenţa sa în extraterestru şi în univers anulează timpul şi spaţiul pămîntului, categorii apriorice inerente numai conştiinţei umane’: „A anilor spaţ le destină un soare/La una-i mai mic şi la alta mai mare / Căci sorii scriu timpui-n acest univers” („Povestea magului călător în stele”). La fel ca şi la alţi mari poeţi, se observă la Eminescu o dialectică proprie a timpului şi spaţiului. Astfel, aceste două noţiuni, învăluite adeseori în ambiguitate, se nasc una din alta, se creează reciproc. Există la Eminescu o adevărată fascinaţie a relativismului temporal şi a dizolvării spaţiale : „La steaua care-a răsărit / E-o cale atît de lungă / Că mii de ani au trebuit / Luminii să ne-ajungă. / Poate de mult s-a stins în drum / În depărtări albastre, / Lumina ei abia acum / Luci vederii noastre”. Interesul pentru relaţia spaţiu-timp este desigur una din coordonatele fantasticului cosmic şi al viziunilor onirice. în opera eminesciană există un adevărat joc de oglinzi între spaţiu şi timp care duc la viziuni şi imagini de fabulos cosmic. Cosmosul eminescian se defineşte spaţial prin dimensiunea adîncimii. De aceea şi însoţirea frecventă cu lipsa de lumină. El e văzut de obicei ca entitate sub formă de genune, noapte, care-l înconjoară pe călător : „Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele” („Luceafărul”). Viaţa cosmosului are o necontenită mişcare. Abisul universal este în continuă rotire, cădere, naştere, palpitare.. Dacă recuzita cosmică eminesciană e destul de convenţională, formată dintr-un sideral naiv şi apariţia unor astre, aceasta ne dovedeşte că pe Eminescu l-a preocupat mai puţin plastica imaginii cosmice pe care a folosit-o ca un cadru. Matşi Călinescu, în „Titan şi geniu în poezia lui Eminescu”, localizează motivul cosmic sub semnul titanismului. Cosmosul este în această accepţie exclusiv decor. Ceea ce l-a interesat pe poet nu a fost însă imaginea universului atît ca existenţă, cît ca operă, creaţie, destin. Motivul cosmic eminescian are o dinamică caracterizată prin momentele esenţiale ale genezei şi extincţiei. Sensul existenţei, natura sa, condiţia cosmică, condiţia umană, toate se pot descifra în prima scînteie a lumilor.

„Opera lui Eminescu izvodeşte şi ea din fiorul cosmogonic”, sublinia George Călinescu[CDXIII] [CDXIV]. Imaginea cosmogonică formulează în lirica eminesciană o serie cu dinamica proprie.

CDXIII în ediţia îngrijită de D. Murâraşu poezia poartă titlul „Feciorul de împărat fără stea”.

CDXIV G. Călinescu : Opera lui Mihai Eminescu, 1935, voi. 2, p. 131.

Deşi preocuparea pentru originea universului e o trăsătură permanentă poeticei eminesciene, se pot stabili din punct de vedere cronologic cîteva momente centrale în evoluţia acestei

preocupări. O primă etapă ne trimite spre anul 1872, de cînd datează postumele : „Demonism”, „Memento mori” şi „Povestea magului călător în stele”. în „Demonism”, nu apare încă o viziune cosmogonică propriu- zisă. Poetul pare preocupat de descifrarea sensului condiţiei umane şi construieşte cu amănunte de mitologie dualistă iraniană o imagine antro-» pogenetică. Predominant fiind sarcasmul titanic, revolta demonică dispreţuitoare, detaşată, poetul îşi imaginează naşterea lumii terestre ca fiind prelungirea apocaliptică a luptei dintre Ormuz şi Ahriman, dintre bine şi rău, care se încheie cu victoria răului. Nici marele poem sociogonic „Memento mori” nu conţine o imagine cosmogonică. Meditaţia lirică se împlineşte prin proiecţia permanentă a istoricului, eticului în gîndire cosmică. Gîndirea istorică eminesciană, fundamental ciclică, se defineşte prin confruntarea cu eternitatea. Cosmosul, cadru şi substanţă a istoriei, fixează prin antiteză condiţia umană. Se poate urmări în „Memento mori” un proces care va deveni caracteristic liricii eminesciene, a trecerii epicului la mit şi a mitului în alegorie. Cugetarea istoriei e un prim moment al intuiţiei cosmice : „Ca să explic a ta fiinţă, de gîndiri am pus popoare / Ca idee pe idee să clădească pîn-în soare”. în „Povestea magului călător în stele”, cosmosul este chiar spaţiul epic. Aici apare prima viziune a genezei cosmice, poetul creează una din versiunile complete ale mitului creaţiei. Cosmogeneza, creaţia demiurgică, este paralelă cu creaţia titanică. Creaţia cosmică constituie condiţia însăşi a demiurgului. Ea se produce în fenomenal şi ideal, subordonîndu-şi creaţia titanică care se consumă în planul visului.

Se observă că acest prim moment din dezvoltarea episodului cosmogonic, se caracterizează prin încercări, căutări. Stilul este încă ornat, metaforele şi comparaţiile foarte concrete. Poetul revine des, repetă imagini, le ramifică. Momentul următor – 1879—83 – este cel al maturizării, al perfecţiunii. Imaginile se precizează, stilul se îndreaptă spre detaliul revelator. Se va observa că imaginea cosmogonică apare foarte sudată. Nu există amănunte episodice, totul este esenţă. Acestei perioade îi aparţin „Rugăciunea unui dac” (1879), „Scrisoarea 1” (1881), „Lucea-fărul” (1883). Cu „Rugăciunea unui dac”, imaginea cosmogonică atinge o culminaţie. Primează exprimarea sublimată, metafora abstractă paradoxală. Numeroşi cercetători literari s-au ocupat de sursele de inspiraţie ale poetului în crearea acestei poezii. Deşi mitul cosmogonic e comun tuturor mitologiilor, majoritatea cercetătorilor indică ca izvor Imnul 129 al Creaţiunii din ciclul 10 al „Rigvedei”. Eminescu a reţinut din textele vedice miracolul increerii universale, al ivirii spontane a germenului primar în haosul imemorial. El a înlocuit căldura din original cu lumina, concept de bază al meditaţiei sale lirice : „Sîmburul luminii de viaţă dătător”. Forma generală de imn se păstrează tot după original. Latura cea mai interesantă a acestei probleme a genezei e felul în care, dincolo de sugestia primarului, Eminescu creează jocul antinomiilor şi-I constituie într-o suită de fraze paradoxale care devin încărcătura formală cea mai caracteristică a viziunii cosmogonice eminesciene. Imaginea genezei cosmice se defineşte printr-o cascadă ritmică de perechi antinomice

? Scanned with OKEN Scanner

încheiată cu : „Căci unul erau toate şi toate erau una”. în acest vers

antinomia lexicală este organică şi nemaifiind descriptivă are valenţe superioare. Această serie de paradoxuri culminează cu : „Şi din noian de ape puteri au dat scîntei”, imagine a alchimiilor contrariilor originare. Scrisoarea I reia această imagine clarificînd-o, dezvoltînd-o în sensul ideilor schopenhauriene, eliminînd amănuntul mitologic. Din nou e utilizat paradoxul cu funcţia de a învălui momentul genezei cosmice în suprarațional. Se intuieşte începutul care nu poate fi gîndit. După tabloul haosului primar, asemănător cu cel din ..Rugăciunea unui dac”, se adaugă teoria schopenhauriană : „La început pe cînd fiinţa nu era, nici nefiinţă, / Pe cînd totul era lipsă de viaţă şi voinţă”. Poetul este cuprins de fascinaţia pustiului primar, vidul este idilizat, văzut ca împăcare a contrariilor, cu lipsa de acţiune : „Umbra celor nefăcute nu începuse a se desface / Şi în sine împăcată stăpînea eterna pace”. Acelaşi „repaos” va interveni şi în „Luceafărul” : „din repaos m-am născut”. Mai mult ca în „Rugăciunea unui dac”, în „Scrisoarea 1” fiorul creaţiei primare, miracolul sîmburelui increat e surprins în puritatea, micimea şi singurătatea lui : „Dar deodat un punct se mişcă / Cel dintîi şi singur iată-l / Cum din haos face mumă, iară el devine tatăl. / Punctul-acela de mişcare mult mai slab ca boaba spumei / E stăpînul fără margini peste marginile lumii”. Pînă acum, totul a avut atributul primarului nerepetabil. Prima mişcare are însă darul să declanşeze mecanica perpetuă a creaţiei universale : „De-atunci negura eternă se desface în fîşii / De-atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii, / De atunci şi pînă astăzi / Colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute / Şi în roiuri luminoase izvorînd din infinit / Sînt atrase în viaţa de un dor nemărginit”. În „Luceafărul”, momentul cosmogonic este doar sugerat. Şi aici mişcarea cosmică este o eternă creaţie : „Şi din a haosului văi / Jur împrejur de sine / Vedea ca-n ziua ce dintîi / Cum izvorau lumine”. Recuzita este cea obişnuită la Eminescu. Naşterea se exprimă prin lumină, haosul e lipsit de conştiinţă, nu are hotar – elemente întîlnite anterior în „Scrisoarea 1”. întreaga imagine cosmogonică are o deosebită densitate. Antitetică intuiţiei cosmogonice, dar făcînd parte din aceeaşi viziune, în opera eminesciană se conturează apocalipsul cosmic, mărturie tot a atracţiei pentru originar, esenţă. Stingerea universală restabileşte echilibrul haosului primordial, anterior genezei : „Moartea- -ntinde peste lume uriaşele-i aripe. / întunericul e haina îngropatelor risipe. / Cîte o stea întîrziată stinge izvorul ei mic. / Timpul mort şi-ntinde membri şi devine veşnicie / Cînd nimic se-ntîmplară pe întinderea pustie („Memento mori”). Invocarea apocalipsului are, după cum observă Căli- nescu, forţa violentă a blestemului. Dacă imaginea cosmogonică posedă o aură de mister şi magie, însoţind naşterea, imaginea morţii universale se caracterizează printr-un descriptivism pletoric. Poetul prevesteşte cu voluptate momentul sfîrşitului lumii, amănunţeşte ruina absolută. Apocalipsul eminescian, conceput ca acţiune, face parte dintr-o desfăşurare istorică. între geneza şi stingerea cosmică se creează o antinomie de substanţă, prima încadrîndu-se mitului, atemporalului, anistoricului, cealaltă făcînd parte

O Scanned with OKEN Scanne

dintr-o ordine firească. Nu se poate spune că pentru poet una este mai reală decît cealaltă. Dar geneza face parte din miraj, intuiţia ei este experienţă capitală, revelaţie. Extincţia este o complinire a

genezei, cu desfăşurarea inversă, încadrîndu-se viziunii de critică socială, în strînsă legătură cu problema cosmică trebuie discutată identitatea demiurgului eminescian, suprapus de o serie de critici lui Zamolxe, Buda etc. Divinitatea eminesciană pare mai puţin o personalitate mitologică, cît un concept. Demiurgul e un principiu creator, o idee, o esenţă. Mitul eminescian este unul filozofic şi de aci decurge situarea în centrul lui a unui concept. Teogoniile eminesciene, episoadele mitologice nu fac decît să personifice concepte, abstracţiuni. Demiurgul se caracterizează prin creaţia cosmică ; el este un principiu universal, determinînd sensul, destinul universului, care nu se supune decît propriei legi – necesitatea. în cugetarea eminesciană, necesitatea înseamnă tot cunoaştere : „Hiperion ce din genuni răsai cu-o întreagă lume/Nu-mi cere semne şi minuni care n-au chip şi nume" („Luceafărul"). Pe plan stilistic, apariţia demiurgului e caracterizată prin expresia paradoxală („El este moartea morţii şi învierea vieţii" – „Rugăciunea unui dac") şi prin ceea ce Tudor Vianu numeşte arabescul verbal[CDXV]. Aceste mijloace contribuie la crearea unei atmosfere de nedeterminare, de mit. Majoritatea cercetătorilor moderni ai operei eminesciene recunosc modalitatea mitică, obser- vînd că preferinţa pentru cosmic, primar, elementar, ca şi sondarea persistentă a infinitului incognoscibil este specifică lirismului eminescian. Profund original, mitul eminescian înglobează elemente mitologice foarte variate, aparţinînd mitologiilor indiene, orientale, clasice, nordice, greco- latine, folclorului balcanic, creştinismului. Acestea nu formează însă decît învelişul reprezentărilor lirice. În profunzime, ele sînt sintetizate, unificate şi recreate de natura mitică a poeziei lui Eminescu. Din acest punct de vedere trebuie abordată şi problema influenţelor filozofice. Departe de a fi o versificare a schopenhauerismului, meditaţia eminesciană ia din această filozofie punctul de plecare al unor motive, imagini şi simboluri, îi moşteneşte înclinaţia spre speculaţie şi încifrare. Influenţa schopen- haueriană trebuie concepută mai ales în sensul îndrumării către mit, al educării gîndirii mitice a poetului. La Eminescu, ca şi la Schopenhauer, mitul se construieşte în jurul conceptului de cunoaştere-creaţie, fiind deci un mit gnoseologic. Cunoaşterea este creaţie şi determină existenţa. în jurul capacităţii de a şti, mitul eminescian îşi organizează o tipologie : Titanul, geniul, demiurgul care se caracterizează prin grade diferite de cunoaştere şi de creaţie. Titanul deţine cunoaşterea fenomenalului ; putinţa sa de contemplaţie deci şi de revelaţie este mică, cîmpul acţiunii lui e exclusiv istoria. Geniul îi este superior prin capacitatea detaşării, el intuieşte primarul şi are

CDXV Tudor Vianu : Studii de literatură română – Mihai Eminescu, Editura pentru literatură, 1965, p. 226.

posibilitatea creaţiei infinite, deşi în spaţiu oniric. În sfîrşit, demiurgul, subiect şi obiect al cunoaşterii, e creatorul universului existent şi superior acestuia. Tot ceea ce există se defineşte şi se fixează la Eminescu în raport cu imensitatea cosmică – cu creaţia. Lirismului eminescian îi este proprie permanenta nostalgie cosmică, căci intuiţia cosmogonică constituie la el experienţa supremă.

Natura în opera lui Sadoveanu

Plan dezvoltat

Introducere ’

Cdntopirea omului cu natura e văzută în „Anii de ucenicie” de Sadoveanu ca un fenomen de osmoză şi simbioză.

Cuprins

1. Spre deosebire de Odobescu şi Hogaş, care se simt integraţi pentru o clipă în peisajul înconjurător, dar în mod evident sînt citadini, exteriori naturii unde vin să se refugieze pentru scurte răgazuri, la Sadoveanu există sensul profund al comuniunii omului cu natura atît în ce priveşte pe povestitor, cît şi pe eroii săi.

2. *Diversitatea peisajului.* Desele incursiuni vînătoreşti şi pescăreşti aduc în povestirile autorului meleaguri deosebit de variate şi puţin cunoscute. El ne împărtăşeşte viaţa codrilor, munţilor, deltei şi bălţilor. Dacă muntele fusese prezent dinainte, traiul de la malul apelor intră în proză datorită condeiului sadovenian.

3. *Raportul om-natură.* Pădurea apare la Sadoveanu ca o lume a solitudinii şi tăcerii, unde omul îşi găseşte sălaş. în viziunea autorului se discern ecourile folclorice ale înfrăţirii cu codrul în timp de restrişte. Aici îşi găseşte adăpost ţăranul împovărat de biruri („Neamul şoimă- reştilor”), fugarul deznădăjduit de oprimare (Judeţ al sărmanilor”, haiducul, Cosma Răcoare). Aici se trag locuitorii din faţa năvălirilor („Vremuri de bejenie”). Cunoaşterea cheilor, popasurilor tradiţionale, potecilor tainice înarmează poporul cu o forţă care şi-a arătat de nenumărate ori eficienţa în lupta împotriva cotropitorilor („Fraţii Jderi”). Vitoria Lipan din „Baltagul”, urmînd drumul păstorilor, ajunge, călăuzită de semnele pămîntului, să-i găsească pe ucigaşi. Existenţa ciobanului, supusă fenomenului de transhumantă, urmează marile cicluri ale naturii. Prin reconstituirea acestor mişcări, dîndu-şi seama unde se întrerup, femeia descoperă adevărul. Elementele naturii aduc mesaje descifrabile numai de oamenii locului. Experienţa milenară

ajunge la rezultate care par celor de la oraş miraculoase („Vrăjitorul de şerpi”). Străinul este impresionat de precizia cu care localnicul prezice schimbările de vreme. (Abatele de Marenne îl bănuieşte pe Turculeţ de a fi cerut sfat cititorilor în stele, dar căpitanul ştie că timpul se strică, urmărind reacţia păsărilor, lumina lunii – ,,Zodia Cancerului”). Dotată cu aceeaşi cunoaştere se dovedeşte şi mătuşa Ileana din „împărăţia apelor”. Această cunoaştere se datorează experienţei din generaţie în generaţie şi, creînd o înţelegere ascunsă între om, vieţuitoare şi puterile adînci ale pă- mîntului, se transformă într-un soi de înţelepciune. Ea este rodul comunicării neîntrerupte a prezentului cu trecutul. în „Atitudini”, Ralea constata că la Sadoveanu există o natură istorizată, în care un fluid curge mereu de la om către pămînt şi din pămînt naşte către om.

Condiţiile de viaţă influenţează temperamentul şi caracterul uman. De pildă, aşezarea izolărilor montane îi face pe oameni tăcuţi, climatul aspru le dă un spor de energie (Vitoria Lipan). Plutaşii de pe Bistriţa sînt agili, au reacţii rapide („Bulboana lui Vălimaş”). Uneori, ca şi la Hogaş, omul face parte integrantă din decor, devine un element constitutiv al naturii („Ochi de urs”). Spre deosebire de locuitorii de la munte, cei din deltă sînt volubili, impulsivi („24 Iunie”), sau dotaţi cu înţelepciunea orientală („Ostrovul lupilor”). Oamenii sînt adine ataşaţi locurilor, mai ales că de cele mai multe ori e vorba de eroi izolaţi de lume, care-şi duc şi îşi agonisesc traiul pe un petec de pămînt aproape sălbatic. Ei cunosc fiecare arbore, fiecare vieţuitoare, tratîndu-i cu o mare familiaritate, umanizîndu-i adesea, pentru a avea cu cine sta la taifas în marea singurătate (Moş Mitrea din „Ostrovul lupilor”, Moş Barnea din „Pasaj cu raţe, sara”). Iubirea personajelor pentru natură se manifestă şi pentru că ea constituie un acces la o zonă a libertăţii, unde se simt descătuşaţi de constrîngeri şi stăpîni. Această legătură a omului cu natura devine o nevoie chinuitoare, de neînfrînt. Moş Calistru, puşcaşul, nu poate muri în pace pînă nu mai urcă o dată sus pe munte („Cînd a căzut moş Calistru pe Deleleu”). Relaţia între om şi forţele naturii are un caracter rousseau-ist. Se simte admiraţia autorului pentru îndemînarea omului natural, care ştie să se folosească fără greş de resursele meleagurilor unde nu a pătruns civilizaţia. Ţăranul scăpat de umilinţe şi oprimare îşi arată aci adevărata sa capacitate şi ingeniozitate.

4. *Caracteristicile tabloului de natură sadovenian.* Natura e primitoare chiar .cînd omul e nevoit , să muncească. din greu pentru existenţa zilnica. Dulceaţa, blîndeţea. priveliştilor sînt: învăluitoare. De cele mai multe ori apare de o frumuseţe incredibilă, atingînd sublimul şi feericul. Valea Frumoasei se aseamănă cu paradisul. „Vis, basm, minune” – sînt termeni frecvent întîlniţi în proza sadoveniană despre natură care transmit sentimentul sublimului. în acest climat suprapunerea basmului cu realitatea se realizează pe nesimţite. Există o

pendulare între real şi fantastic care se apropie de modalităţile eminesciene din Călin (Lizuca interpretează mişcările naturii prin prizma poveştilor, vorbind cu Sora soarelui şi cu cîinele Patrocle – „Dumbrava minunată”; fata din „Zîna lacului” devine parcă „în cadrul trestiilor, al lianelor şi al celor două ceruri” un personaj supranatural). Această poezie a naturii fruste îl împinge uneori pe Sadoveanu la o slăvire a primitivităţii. Se face elogiul naturii care intervine ducînd o luptă împotriva pătrunderii civilizaţiei (Nopţi de sînziene). O asemenea tendinţă este legată desigur şi de influenţe semănătoriste.

5. *Natura, expresie a stării sufleteşti.* Scriitorul însuşi ne dă cheia transfigurării naturii în opera sa, afirmînd că pricina frumuseţilor şi a poeziei ce ne înconjoară se află mai ales în noi. Intr-adevăr, conform cu sentenţa lui Amiel, putem considera că la Sadoveanu natura este o stare sufletească. în cronica sa Ia „Ţara dincolo de negură", Ibrăileanu îl socotea pe scriitor ca pe un reprezentant al lirismului obiectiv existent înainte la Coşbuc : „E o stare obiectivă şi foarte subiectivă totodată – în comparaţie cu obiectivitatea imaginii şi subiectivitatea sentimentului – pe cît se pot aplica aceşti termeni absoluţi la lucruri atît de relative. În această particularitate ni se pare că stă originalitatea domnului Sadoveanu, ca poet al naturii, şi lirismul său obiectiv"[CDXVI]. Spre deosebire de Coşbuc, la Sadoveanu obiectivitatea are substrat liric, pe cînd la poetul ardelean lirismul are înţeles obiectiv. În opera sadoveniană, natura sugerează în mod impresionist sentimentele de bucurie, de mînie, de durere, ale eroilor (Niculăieş se însenineză văzînd că mioara nu va muri şi o dată cu el se luminează şi natura – „Un om năcăjit" ; foşnetul pădurii îi prevesteşte Vitoriei Lipan apropierea de asasin ; în „Păcat boieresc", apa e liniştită pînă cînd vîslaşul află de fapta boierului, cînd deodată stuful se înfioară a vreme rea şi balta „neclintită pare de sînge"). De cele mai multe ori, povestirile respiră starea sufletească a autorului a cărui linişte şi al cărui echilibru lăuntric se realizează în cadrul solemn şi misterios al naturii. Liniştea e absorbită pe cale senzorială şi devine treptat o esenţă a lucrurilor, provocînd o atitudine filozofică faţă de existenţă. Această linişte nu e tulburată de mişcarea neîncetată din natură pe care scriitorul o sesizează ca pe un spectacol firesc şi neîntrerupt. A devenit clasic din acest punct de vedere pasajul din „împărăţia apelor", în care natura renaşte sub ploaia de vară. Sub ochii povestitorului, firea se regenerează, ceea ce contribuie de fapt la desăvîrşirea echilibrului interior, generînd o atitudine demnă faţă de ineluctabila pieire umană. Natura se prezintă de foarte multe ori în luxurianţa ei, cu miile de păsări de diferite soiuri („Pasaj cu raţe, sara"), cu foirea peştilor („împărăţia apelor"), transmiţînd bucuria de a trăi, vitalitatea şi încîntînd ochiul şi auzul.

6. *Mijloace de realizare a tabloului de natură.* Peisajul ne e sugerat de multe ori prin corespondenţe baudelairiene simboliste. Tudor Viahu accentua pe specificitatea sugestiei vizuale şi auditive la Sado- veanW Tablourile scriitorului reţin prin efecte de lumină, ca pînzele impresioniştilor. Universul sonor se caracterizează printr-o mare diferenţiere a senzaţiilor. Nu e vorba de o varietate a registrelor, ci de amănunţirea receptării :

CDXVI G. Ibrăileanu : Scriitori români şi străini, voi. 2, Biblioteca pentru toţi, p .143.

O Scanned with OKEN Scanne

„Murmurul, freamătul, susurarea, gălgîitul apei, ciocnirile îndepărtate de unde, foşnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei, – sînt tot atitea notaţii pentru care exemplele s-ar putea aduna cu sutele. Mai ales glasurile vîntului sînt notate cu o mare putere de a discrimina nuanţele lor cele mai delicate şi senzaţiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare”[1].

încheiere

Natura din opera lui Sadoveanu nu are o valoare descriptivă, ci evocatoare, ea este suportul întregii existenţe a poporului, albia eposului său. De aceea, priveliştile sadoveniene fac parte din esenţa operei prozatorului, ca o componentă a specificului naţional şi popular al acesteia. „E o epopee a pămîntului natal – scrie Constantin Ciopraga – cu scăpărări din trecut, îmbrăţişînd prezentul, prevestind viitorul, cres- cînd din toate colţurile ţării, căpătînd semnificaţia unei sinteze, asimi- lîndu-se cu istoria şi destinul patriei”CDXVII CDXVIII.

Viata tîrgului şi oraşului de provincie în proza secolului al XX-lea în literatura noastră

A. Pian dezvoltat

Introducere. Viaţa tîrgului şi oraşului de provincie devine o temă frecventă a literaturii noastre în secolul al XX-lea, cînd se accentuează orientarea către aspectele citadine ale societăţii.

în majoritatea cazurilor slujeşte drept fundal la sublinierea inadap- tării eroului în societatea capitalistă, la prezentarea existenţei sale lipsită de orizont.

Cuprins

Romanul „Mara” (1907), de loan Slavici fixează

CDXVII Tudor Vianu : Arta prozatorilor români, B.P.T., 1966, p. 48.
CDXVIII Constantin Ciopraga : Mihail Sadoveanu, p. 133.

începuturile burgurilor transilvane în prima jumătate a veacului al XX-lea. Scriitorul evocă acest moment important economico-social în dezvoltarea vieţii' citadine, trecerea de la rural la urban, în condiţiile specifice ale Ardealului, cu o deosebită culoare locală şi istorică, cu un realism viguros.

Cu excepţia acestei proze ample de la începutul secolului, tîrgul are în nuvelă şi roman aceleaşi caracteristici : limitarea perspectivei oamenilor, atmosfera sufocantă, monotonia, strivirea idealurilor.

Viaţa tîrgurilor a constituit o preocupare susţinută pentru Mihail Sadoveanu. încă în cronicile pe care le publică în tinereţe, sub titlul ,,Opinia la Paşcani", se discern cele două direcţii de tratare a existenţei orăşelului provincial : cea satirică şi cea liric-compasională. Scriitorul, stabilit la Fălticeni, cunoaşte bine orăşelul provincial cu impietaţi umili şi meşteşugari săraci, supus convenţiilor rigide şi preocupărilor meschine. Romanele „Floare ofilită", „Apa morţilor", „Locul unde nu s-a întîmplat nimic", schiţele „Balta liniştii", „O zi ca altele" şi nuvela „Haia Sanis" analizează procesul de înăbuşire a aspiraţiilor omeneşti înecate în monotonia tîrgului şi distruse de legile nescrise ale unui mediu ostil sensibilităţii, elanului, împlinirilor.

Alegîndu-şi de preferinţă un personaj principal feminin, bovaric, autorul îl plasează în condiţiile specifice provinciei moldovene (Tincuţa din „Floarea ofilită" şi Alexandrina Ciomărtan din „Balta liniştii", Maria Stahu din „Apa morţilor", Daria Mazu din „Locul unde nu s-a întîm-

plat nimicj‘). Trăsătura principală a eroinelor e puritatea sufletească care nu găseşte ecou nici măcar la fiinţele cele mai dragi. Desnădejdea lor atinge un punct de criză care duce la sinucidere sau acceptare totală. Considerate de G. Călinescu ca făcînd parte din romane ale regresiunii cu intriga lirică („Apa morţilor”) sau romane patetice cu intrigă instinctuală („Haia Sanis”), predomină la aceste lucrări nota tragică. De altfel, marele critic o şi compară pe Haia Sanis cu Fedra lui Racine. Dar există uneori un tragi-comic, de tip cehovian, ca la coana Luţa din „O zi ca altele”, în care se coroborează cele două atitudini : tristeţea femeii ajunsă la vîrsta matură, fără să fi înţeles nimic din plăcerile existenţei – disperare care e privită cu milă de autor -— şi invidia ca rod al refulărilor, înfăţişată satiric.

„O zi ca altele” face o tranziţie spre realismul crud din „Faceri de bine”. înrudite din punct de vedere al mentalităţii cu Vasilică Mazu din „Locul unde nu s-a întâmplat nimic”, personajele merg pînă la crimă în lupta pentru avere. „Clinele” fixează un moment culminant de transformare a personalităţii şterse a micului burghez, într-o brută, ca o revanşă faţă de viaţa cotidiană. Dezlănţuirea instinctuală răstoarnă raporturile om-animal.

„însemnările lui Nicolae Manea” se integrează dramei intelectualului care se izbeşte de mărginirea şi prejudecăţile burgheze. în cadrul liceului, unde se petrece cea mai mare parte a acţiunii, se dezvăluie şi mai limpede intrigăria politică şi lipsa de preocupări culturale din oraşele de provincie. Manea se izolează de lume şi se resemnează. Mai interesant ca tip, Radianu, om de o deosebită capacitate, la care discernem aluviuni dostoievskiene, cade în alcoolism şi mizantropie.

În romanele şi nuvelele despre viaţa târgului se remarcă pregnant fondul liric cu valori simbolice al prozei sadoveniene. Scriitorul creează o adevărată „biografie a plictisului” cum spune Lai Cantacuzin din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic”. Prozatorul reconstituie târgul cu atmosfera lui, mai curînd ni-l sugerează într-o ambianţă de stagnare, de inerţie, cu mijloace apropiate de cele ale poeţilor simbolişti.

Cezar Petrescu fixează coordonatele provinciei în vasta sa cronică a veacului al XX-lea, alcătuită după model balzacian, la cpitolul „Tîr- gurile unde se moare”. în el sînt incluse : „Drumul cu plopi”, „Flori de gheaţă”, „Oraş patriarhal”, „La paradis general” şi „Cadavrul”. Scriitorul dezvăluie pasiunile şi rivalităţile care mocnesc în liniştea aparentă a provinciei. El insistă asupra dorinţei de imitaţie faţă de Capitală, asupra snobismului care caracterizează pe locuitori. în „Oraş patriarhal” ca şi în „Cariera lui Vidran”, personajele se impun nu datorită calităţilor, ci a zvonurilor mincinoase şi a

lăuclăroşeniilor care satisfac setea de senzaţional şi dorinţa de a fi la modă a provincialilor. Din acest punct de vedere, autorul continuă „fiziologiile” provincialilor realizate de scriitorii de la 1848.

Tabloul provinciei mai există cu trăsături asemănătoare în opera lui Ion Călugăru, Bassarabescu şi Brătescu-Voineşti.

încheiere.

Evocarea oraşului de provincie, care serveşte adesea de fundal pentru dezbaterea dramei intelectualului sau a micului burghez într-o lume ostilă şi rapace, se face cu procedee variate în proza noastră, constituind un pas înainte în exprimarea nuanţelor şi tonalităţilor sufleteşti, în realizarea literaturii de analiză şi atmosferă.

B. Lucrare

Tîrgul şi oraşul de provincie devine o tematică frecventă a beletristicii noastre în secolul al XX-lea, cînd se accentuează orientarea către aspectele citadine ale societăţii. în jurul intrării oraşului în opera de artă românească s-au iscat numeroase discuţii şi polemici în critica literară, E. Lovinescu şi Ov. Densuşianu fiind, în principal, aceia care au susţinut pe creatorii care au introdus problematica citadină. în majoritatea cazurilor, evocarea provinciei slujeşte drept fundal la sublinierea inadaptării eroului la societatea capitalistă şi a existenţei sale lipsită de orizont.

Diferit ca structură etică şi ca tonalitate faţă de celelalte lucrări cu această tematică, trebuie menţionat romanul „Mara" de I. Slavici care fixează fundarea burgurilor transilvane din prima jumătate a secolului al XX-lea. Publicat la început de veac, în 1906, romanul evoca cu deosebită culoare istorică trecerea de la rural la citadin în condiţiile specifice ale Ardealului.

Moment important al vieţii citadine la începuturile ei, această perioadă este reînviată cu un realism viguros. O dată cu aprofundarea psihologiei burgheziei în ascensiune, reprezentată de Mara, care din- tr-o umilă precupeaţă devine o persoană cu stare atît prin acumularea banilor, cit şi datorită unor plasamente şi speculaţii rodnice, apar înaintea noastră aspectele tîrgului cu urbanistica lui, cu ocupaţiile locuitorilor, cu bogăţiile ţinutului care se desfac în pestriţele pieţe. Capitolul X – „Cine ce poate" – se deschide cu imaginea carelor încărcate care aduc mărfuri din 7 ţinuturi : poame de pe Crişuri, lemne din munţii Abrud, butoaie de vin şi rachiu de pe Mureş, turme de oi din Ardeal, ciurde de porci de pe Lunci şi herghelii vestite. Scriitorul exclamă pentru a scoate în •evidenţă forfota, îngrămădeala şi însufleţirea negoţului : „Ce mulţime de oameni şi ce amestecătură de porturi şi de limbi" ! E, parcă aici e mijlocul pămîntului, unde se-ntîlnesc toate neamurile". Caracteristicile economice şi sociale ale vremii sînt evidenţiate în fiecare pagină a romanului în cadrul acţiunii. Sînt prezentate legile şi obiceiurile breslelor, petrecerile, pregătirile de nunţi şi sărbători. De mare valoare documentară e de pildă scena primirii lui Naţl în rîndul măieştrilor, după cei doi ani de

călătorie obligatorie ai ucenicului.

Toate aceste trăsături ale tîrgului din secolul al XlX-lea surprinse viu de Slavici realizează culoarea locală şi istorică a romanului per-

mitînd o mai profundă înţelegere a mentalităţii eroilor. Vitalitatea Ma- rei, energia ei clocotitoare se desprind firesc pe canavaua epocii.

Cu excepţia acestei proze ample, tîrgul capătă în nuvelă şi roman aceleaşi sensuri ca şi în lirica simboliştilor moldoveni Bacovia, Fundoianu, Demostene Botez : strivirea idealurilor, meschinizarea preocupărilor. Atmosfera e înăbuşitoare, zilele se scurg monoton.

Mulţi dintre scriitorii interbelici îşi plasează personajele de ina- daptaţi în ambianţa orăşelului de provincie unde racilele sociale se detaşează mai radical. Dintre ei, M. Sadoveanu dovedeşte o înclinaţie de lungă durată pentru evocarea vieţii tîrgurilor moldovene. Ibrăi- leanu comentînd nuvela ,.însemnările lui Neculai Manea" scria :

„Bine-nţeles că avînd să zugrăvească mediul în care trăiesc eroii săi. dl. Sadoveanu a zugrăvit încăodată mahalaua moldovenească şi mai bine decît oriunde aiurea"[CDXIX].

încă din cronicile pe care le publică în tinereţe sub titlul „Opinia la Paşcani" observăm cele două direcţii de tratare a temei : cea satirică şi cea compasională. Scriitorul cunoscînd bine Paşcanii şi Fălticenii, unde şi-^a petrecut o bună parte din existenţă, pătrunde în casele impiegaţilor umili şi meşteşugarilor săraci, cu mizeria lor aurită sau cu mizeria lor, pur şi simplu. Convenţiile rigide, bîrfelile, scopurile şi interesele mărunte urzesc o viaţă cenuşie, monotonă, fără scăpare. Prozatorul pune următoarea dedicaţie pe romanul „Floare ofilită" : „Micilor funcţionari de provincie închină autorul această carte monotonă ca şi viaţa ce închide".

„Floare ofilită", „Apa morţilor",„Locul unde nu s-a întîmplat nimic". ..Balta liniştii", „Haia Sanis"„O zi ca altele" urmăresc procesul de înăbuşire a aspiraţiilor omeneşti, distruse de legile nescrise, dar inflexibile ale unui mediu ostil oricărui elan, oricărei sensibilităţi.

Sadoveanu îşi alege de preferinţă un personaj principal feminin, imprimîndu-i o doză de bovarism, dar care în condiţii diferite de cele ale traiului Emmei este mai deznădăjduit chiar de la început, lipsit de căutări facile de distragere. Eroina sadoveniană poate lua două atitudini : ori acceptă soarta ei cu amărăciune ca Alexandrina Ciomărtan din „Balta liniştii", sau Tincuţa din „Floare ofilită", care „într-un vis de o clipă văzu desfăşurîndu-se înainte o viaţă cu care începea să se împace, o cîmpie fără lumină multă şi fără flori prin care trebuie sa treacă numaidecît alături de cel ce-i fusese odată drag" ; ori recurge fără preget la gestul suprem al sinuciderii ca Maria Stahu din „Apa morţilor" şi Daria Mazu din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic".

Dar fie că procedează într-un fel sau altul, renunţarea ei este infinită şi în această manifestare ea îşi păstrează întreagă puritatea sufletească, este străină de combinaţiile necurate şi de

CDXIX G. Ibrăileanu – Scriitori şi curente, B.P.T., 1968, voi. II, pag. 110.

laşitatea celor din jur. Personajele feminine naive şi încrezătoare în clipa cînd sînt trădate. cînd nu mai găsesc ecou în fiinţele iubite pentru care se devotează, se simt definitiv condamnate şi se ofilesc sau mor în mod discret. Ca şi în proza rurală, oamenii care deţin simpatia lui Sadoveanu sînt dintr-o bucată, oamenii sînt hărăziţi unei singure iubiri, călăuziţi de un singur vis şi cînd acesta se spulberă nu le mai rămîne nimic.

Incluse de Călinescu în romane ale regresiunii cu intrigă lirică (..Apa morţilor") sau romane patetice cu intrigă instinctuală („Haia Sanis"). structura acestor proze, indiferent de cuprinderea lor, epuizează destinul eroinei anihilată sau zdrobită de mediul înconjurător. La majoritatea schiţelor, nuvelelor şi romanelor din acesta categorie predomină nota, tragică (De altfel, Călinescu o consideră pe Haia Sanis o eroină raci- niană, o aseamănă cu Fedra). Dar există uneori şi un tragi-comic de tip cehovian, ca în „O zi ca altele". Aici pe de o parte se prelungesc trăsăturile caragieleşti din ..Momente şi schiţe", unde ridicolul pretenţiilor micii burghezii reiese din fiecare replică, iar pe de altă parte tristeţea şi monotonia existenţei unei femei trecută de tinereţe se dovedeşte şi mai iremediabilă. Tot eroină bovarică, coana Luţa la apusul vieţii n-a înţeles nimic din sensurile ei, iar renunţările şi refulările au devenit acreală. Ea ar vrea să evadeze din rutina gospodărească, din repetiţia, nesfîrşită a aceloraşi gesturi şi ocupaţii lipsite de satisfacţie. în acelaşi timp însă se face ecoul opiniei tîrgului condamnînd orice îndrăzneală,, orice tentativă de liberare din lanţurile prejudecăţilor şi convenţiilor. Din acest punct de vedere se aseamănă cu domnişoara Cucu din „Steaua fără nume" de M. Sebastian, fără a avea însă amara luciditate a acesteia din urmă. Chiar ameninţarea repetată de a se arunca în fîntînă se transformă intr-o formulă goală şi de aceea rizibilă, deşi exprimă o excedare reală.

‚O zi ca altele" – face tranziţia spre realismul crud din „Faceri de* bine". înrudite ca mentalitate cu Vasilică Mazu din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic", personajele merg pînă la crimă în lupta lor pentru avere. „Cîinele" – surprinde momentul de transformare al slugărniciei şi onctuozităţii micului slujbaş în brutalitate maximă atunci cînd nu mai funcţionează jugul şi temerile sociale. Ca şi Lefter Popescu din „Două loturi" de Caragiale, mulţimea din liniştitul cartier găseşte după umilinţele suportate zilnic prilej să-şi ia revanşa. în „Cîinele", această revanşă se transpune într-o necontrolată sălbăticie. Dezlănţuirea instinctuală răstoarnă raporturile om-animal şi patrupedul fugărit devine victima izbucnirii bestiale a oamenilor.

„însemnările lui Neculai Manea" se integrează dramei intelectualului care se izbeşte de inegalităţile sociale. Liceul provincial unde se petrece cea mai mare parte a acţiunii, e lăcaşul unde se manifestă toate presiunile sociale, politice şi morale ale orînduirii burgheze cu acea violenţă întîlnită în multe alte lucrări cu tematică şcolară (Caragiale „Un pedagog de şcoală nouă", „Bacalaureat", Delavrancea : „Domnul Vucea", Holban : „Parada dascălilor" etc.). Eşuat aici în tîrg, după ce trecuse prin atîtea dezamăgiri şi greutăţi materiale, Neculai Manea alege calea izolării şi resemnării. Mai interesant ca tip, profesorul Radianu, om capabil şi de o puternică personalitate la care discernem trăsături dostoievskiene.

Radianu, fiindcă nu suportă mediul înconjurător, neinstit şi bornat. cade în alcoolism şi mizantropie, transformate, după

concedierea sa din slujbă, într-o umilinţă ostentativă avînd drept scop să-i sfideze, să-i şocheze pe locuitorii orăşelului. Nuvela „însemnările lui Neculai Manea” este meritorie şi deoarece constituie una din primele încercări sfioase ale literaturii de analiză.

în romanele şi nuvelele despre viaţa tîrgului se remarcă pregnant fondul liric cu valori simbolice al prozei sadoveniene. Scriitorul creează *o* adevărată „geografie a plictisului” cum numeşte această ambianţă Lai Cantacuzin din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic”.

Sadoveanu reconstituie tîrgul cu casele, uliţele în diferite anotimpuri. Dar mai curînd scriitorul, cum sublinia în monografia sa Constantin Ciopraga ne sugerează o atmosferă de stagnare, de inerţie slujindu-se de mijloace poetice simboliste. începînd de la titlul lucrărilor ne înămo- lim într-o existenţă statică, cenuşie, într-o „baltă a liniştii”, „într-un loc unde nu se întîmplă nimic”, unde totul se ofileşte, unde fiecare zi seamănă perfect cu cea care a trecut, cu cea care va veni.

Stilul adecvat evocării tîrgului încremenit uimeşte şi este relevant tocmai fiindcă Sadoveanu, care excelează în pictura naturii luxuriante în permanentă schimbare, ne dă astfel măsura variatei sale arte scriitoriceşti.

Tema oraşului de provincie este inclusă de Cezar Petrescu în vasta sa Cronică a veacului XX, alcătuită după model balzacian în capitolul „Tîrgurile unde se moare”. în realitate, proiectul acestei comedii umane a societăţii româneşti a fost parţial aplicat operei după crearea ei, de unde compartimentările sînt uneori arbitrare.

Din capitolul „Tîrgurile unde se moare” fac parte : „Drumul cu plopi”, „Flori de gheaţă” şi romanele „Oraş patriarhal”, „La paradis general” şi „Cadavrul”.

Prozatorul dezvăluie pasiunile şi rivalităţile care mocnesc sub liniştea aparentă a tîrgului. El insistă asupra dorinţei de a imita capitala, asupra snobismului care caracterizează pe locuitori. în „Oraş patriarhal”, ca şi în „Cariera lui Vidran”, personajele se impun atenţiei publice şi se afirmă pe plan social nu datorită calităţilor lor, ci a unor zvonuri mincinoase sau a unor lăudăroşenii necontrolate care au darul de a satisface setea de senzaţional şi dorinţa de a fi la modă.

Cu toată mizeria lui morală şi atmosfera sufocantă, tîrgul rămîne la Cezar Petrescu mai puţin nociv, decît capitala care ucide, cum observăm în „Calea Victoriei”.

Dacă Sadoveanu realizează cu lirism cenuşiul, monotonia provinciei, Cezar Petrescu surprinde o serie de procese sociale şi psihologice. Romanele lui dezvoltă pe larg acele fiziologii ale provincialului inaugurate la noi de Kogălniceanu şi Negruzzi. Scriitorul pune accentul pe felul în care nulităţi, copii caricaturale ale gloriilor zilei din capitală, ocupă poziţii sociale de frunte.

Sub aparenţa de calm, relaţiile între oameni sînt sălbatice, rapace. După cum remarca Pompiliu Constantinescu, prin scrierile închinate vieţii tîrgurilor, Cezar Petrescu încearcă să depăşească tendinţele semă- nătoriste, satirizînd patriarhalismul moldovenesc depoetizîndu-1[CDXX].

CDXX Pompiliu Constantinescu – Scrieri alese, Ed. pt. lit.» 19o7, pag. 135.

Şi în aceste proze, ca în multe din romanele sale, caracterele sînt liniare, personajele nu au complexitatea cerută de formula epică amplă. Cezar Petrescu rămîne un autor înzestrat cu o mare forţă de fabulaţie, cu o bună fundamentare a intrigii în lucrări cu însuşiri satirice, care însă păcătuiesc frecvent prin -lungimi şi diluări.

în proză, tabloul provinciei mai e evocat în culori asemănătoare ca la Sadoveanu şi Cezar Petrescu în opera lui Bassarabescu şi Brătescu- Voineşti. Dintre scriitorii plini de virulenţă critică la adresa tîrgului moldovenesc trebuie amintit Ion Călugăru cu romanul „Copilăria unuf netrebnic", primul volum din trilogia „Copilăria unui netrebnic", „Lumina primăverii", „Trustul".

Petrecîndu-se în mahalaua Calicilor din Dorohoi, primii ani ai existenţei lui Buiumaş sînt relataţi cu haz şi poezie, critica socială viguroasă fiind împletită cu o profundă umanitate rezultată din convingerile politice ale scriitorului. Influenţa lui Caragiale se întîlneşte în paginile cărţii cu cea a lui Şalom Alehem.

Evocarea oraşului de provincie, care serveşte adesea de fundal pentru dezbaterea unor importante probleme social psihologice şi etice, se face cu procedee variate în proza secolului XX, contribuind astfel la sporirea mijloacelor literare de realizare a nuanţelor şi tonalităţilor sufleteşti^ la dezvoltarea literaturii de introspecţie şi atmosferă.

Războiul în românesc

Plan dezvoltat

Introducere

Locul temei în literatura interbelică românească :

a) temă majoră, dictată de situaţia politică şi socială a vremii ;

b) e cultivată şi în alte specii literare *(jjoezie :* Popîrceanu : ,,Balada corbii orBeniuc : „Mei iţa” ; *nuvelă:* Rebreanu : „Catastrofa”, „Iţic Strul dezertor”, Sahia : „întoarcerea tatei din război”, „Execuţia din primăvară” ; *dramaturgie :* Mihail Sorbul : „Dezertorul”) ;

c) romanul prin mijloacele sale prezintă cu mare complexitate atitudinea intelectualului faţă de primul război mondial. Ibrăileanu remarca în studiul „După război” (1919) că prima mare conflagraţie mondială va duce la dezvoltarea romanului social stufos, „plin de probleme şi de documente omeneşti”.

Cuprins

1. Imaginea războiului este frecvent evocată de romancierii interbelici cei mai de seamă (Camil Petrescu, Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat Bengescu, Cezar Petrescu). Evocarea poate fi privită sub mai multe aspecte :

a) poziţia antimilitaristă de condamnare a războiului. Romancierii evidenţiază campania antibelică situaţia diferitelor medii şi categorii sociale în acel moment, aspecte ale frontului (satirizarea profitorilor de război – afacerea cu furnituri din „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război” ; îmbogăţirea lui Vezbianu -— „întunecare” ; mobilizarea pe loc, ca un mijloc de ocrotire a vlăstarelor claselor dominante ; refuzul lui Radu Comşa şi Mihai Vardaru de a beneficia de aceasta favoare ; haosul de pe front, lipsa de muniţii, îmbrăcăminte, hrană – „întunecare”, „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război” ; Camil Petrescu reprezintă cel mai bine starea de abrutizare a soldaţilor din cauza disciplinei oarbe ; viaţa devine instinctuală, singurul ţel fiind supravieţuirea ; existenţa umană individuală nu contează ; pedepsele Curţii Marţiale nu ţin seama de nici un fel de motivaţie omenească „Pădurea spînzuraţilor”) ;

b) războiul are ca efect limpezirea conştiinţei intelectualului

(Apos t oi Bologa îşi dă seama de sentimentele sale patriotice care înving în lupta cu aşa-zisa .datorie de cetăţean faţă de imperiul austro-ungar ; Ştefan

Gheorghidiu este smuls din turnul de fildeş în care voia să trăiască şi proiectat în mijlocul marii drame colective ; Radu Comşa se rupe de comoditatea existenţei pe care i-ar fi oferit-o căsătoria cu Luminiţa şi se înfrăţeşte cu soldaţii, de a căror soartă se simte răspunzător ; Laura din „Balaurul” de Hortensia Papadat Bengescu uită suferinţele ei sentimentale în viitoarea suferinţelor umane, pe care în calitate de infirmieră le cunoaşte). Clarificarea conştiinţei intelectualului constituie de cele mai multe ori firul principal al acţiunii acestor romane. La această radicalizare a atitudinii intelectualului contribuie : I) consecinţele războiului (moartea, infirmitatea, distrugerea familiilor). Acestea determină pe intelectual să încerce să pregătească o soluţie naţională şi socială, desăvîrşirea unităţii naţionale – „Pădurea spînzuraţilor” ; reformele sociale pentru care luptă Radu Comşa după întoarcerea de pe front). Un prim efect al schimbării sufleteşti a intelectualului este solidarizarea cu omul din popor, cu care e egal în faţa mor ţii (Apostol Bologa, groparul Vidor şi ordonanţa Petre) ; II) discuţiile purtate în jurul raporturilor între state şi pe probleme social-politice (Apostol Bologa – Klapka, Radu Comşa – Vasile Mogrea). în cadrul acestor discuţii se ajunge la o critică vehementă împotriva imperialismului şi împotriva profitorismului îmbogăţiţilor de război. În discuţia cu Vardaru, Vasile Mogrea îi acuză direct pe politicieni şi capitalişti. Se emit pentru prima oară idei înaintate, socialiste, ecouri ale Revoluţiei ruse se aud în mediile ofiţereşti (..Pădurea spînzuraţilor”, „Strada Lăpuşneanu”). Conştiinţa intelectualului nu se ridică pînă la ideea luptei organizate. El ajunge doar la disperate încercări individuale care se încheie tragic (Ştefan Gheorghidiu dezertează şi e condamnat la închisoare, Apostol Bologa dezertează şi e executat, Radu Comşa se sinucide);

c) înfăţişarea primului război mondial are şi rolul unui avertisment faţă de pregătirile celei de-a doua conflagraţii, care au început aproape imediat după Pacea de la Versailles. Deşi în toate aceste romane poziţia antirăzboinică este foarte vizibilă, revolta individuală, deznădejdea şi neputinţa eroilor demonstrează că scriitorii nu erau în stadiul unei solidarizări într-un front organizat de luptă pentru pace. Avertismentul are un sunet vibrant, dar ca multe alte acţiuni ale intelectualilor vremii, nu va reuşi să contribuie la oprirea izbucnirii celui de-al doilea război mondial.

2. Dramaticele probleme abordate în romanele pe tema războiului generează modalităţi diverse şi multiple. în cîteva din aceste romane există o permanentă împletire a evocării tragice cu satira. Dezbaterile în parlament, vizitarea răniţilor de către membrii înaltei societăţi, „întunecare”, trecerea pe lîngă aşa-zisele fortificaţii, „Ultima noapte” alternează cu scene cutremurătoare : bombardamente, execuţii, operaţiuni militare. Acţiunea necesită o trecere aproape permanentă de la un plan la altul (front – spatele frontului) la Cezar Petrescu şi Rebreanu. La Camil Petrescu şi Hortensia Papadat Bengescu, frontul devine unica realitate a

personajului, realitate de coşmar faţă de viaţa anterioara. Toate aceste romane pun în mişcare personaje multiple, medii diverse, grupuri umane. Se accentuează tendinţa spre o mare autenticitate, piin-

ir-o tehnică modernă de introducere a fragmentelor din articolele de ziar, discursurile din parlament, ordonanţele militare. A doua parte a romanului „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război[41] e în întregime un jurnal de front. în toate aceste romane domneşte o atmosferă sumbră, apăsătoare (Chiar titlul romanului – „întunecare[44] – o sugerează). în „Pădurea spînzuraţilor[44]. un mijloc important de realizare a atmosferei sînt elementele de peisaj. în „Ultima noapte[44], la aceasta contribuie automatismele militare care fac din oameni o turmă. Camil Petrescu redă astfel dezagregarea personalităţii pe front. Atitudinea faţă de imaginea dezastruoasă a frontului e proprie fiecărui erou, dovedind şi specificitatea artei scriitorului. Apostol Bologa e profund marcat de război, caro declanşează drama lui lăuntrică. Drama ne este împărtăşită în principal prin analiza psihologică. Lovinescu consideră acest roman drept cel mai bun roman psihologic din literatura noastră. Ştefan Gheor- ghicîiu are reacţia intelectualului lucid care urmăreşte situaţiile „cu acelaşi interes ca al savantului urmărind cristalizarea unei reacţiuni chimice[441]. Războiul constituie la Camil Petrescu o experienţă decisivă a intelectualului în contact cu lumea. El este un punct terminus al dramei intelectuale a personajului. Pentru Radu Comşa, războiul e un moment deschizător al frămîntărilor sale, care se canalizează pe planul luptei sociale. Hortensia Papadat Bengescu aduce în viziunea războiului o sensibilitate feminimă care contribuie la adîncirea sentimentului umanităţii în suferinţă.

încheiere. Romanul românesc pe tema războiului din perioada interbelică se integrează unui întreg curent al literaturii universale care a fixat în imagini cutremurătoare acest moment din istoria europeană („Focul[44], de Barbusse, „Pe frontul de Vest nimic nou[44], de Erich Maria Remarque, „Cazul sergentului Grişa[44], de Arnold Zweig, „Calvarul[44], de Alexei Tolstoi).

Prin complexitatea problematicii, caracterizarea eroilor şi mijloacele de evocare, aceste romane au un loc de frunte în proza interbelică, contribuind la dezvoltarea romanului românesc contemporan.

[1] P. Scrieri alese, Editura pentru literatură, 1957, p. 1'

Scanned with OKEN Scanner

Lupta pentru pace în opera lui Eugen Jebeleanu

A. Plan

Introducere

Lupta pentru pace, temă majoră a liricii în perioada de după cel de-al doilea război mondial. Caracterul diferit de tratare a temei faţă de perioada anterioră (Vehemenţa critică şi atitudinea combativă şi mobilizatoare în lupta împotriva pregătirii unei noi conflagraţii). Poezia antimilitaristă se integrează poeziei militante de după 23 August.

Cuprins

1. Eugen Jebeleanu arată încă din 1934 necesitatea de înnoire a poeziei (Articolul „Falimentul poeziei de azi”). Roadele acestor idei inovatoare se vor vedea în opera sa de după Eliberare.
2. Lupta pentru pace – temă principală a liricii sale („Ceea ce nu se uită”, „Poeme de pace şi luptă”, „Surîsul Hiroshimei”)-
3. Aspecte şi caracteristici în tratarea temei :
   a) poetul se vrea o conştiinţă a întregii omeniri ;
   b) demască focarele de război din lumea întreagă şi pe cei ce le alimentează :
   c) mobilizează la atitudinea activă de apărare a păcii.
4. Mijloace de reprezentare a temei : poemul amplu de factură dramatică, interferarea planului real cu cel oniric, viziunea hiperbolică, patosul romantic, recuzita simbolistă.

încheiere

Poemele închinate luptei pentru pace dezvăluie concepţia despre lume a poetului, în creaţii specifice artei sale.

B. Lucrare

Tema luptei pentru pace devine în mod firesc una din temele centrale ale pceziei de după cel de-al doilea război mondial. Ea va fi tratată diferit de cum fusese în perioadele anterioare ; evocarea războiului are în mod declarat o ţinută mobilizatoare,

este finalizată într-o chemare la alcătuirea unui front comun al popoarelor pentru a împiedica o nouă

conflagraţie mondiala. Această temă se integrează de altfel în problematica întregii poezii militante, cultivate după 23 August 1944.

După război, pare limpede că nu se mai poate scrie ca înainte, că literatura trebuie să slujească cauzei transformărilor sociale şi apărării păcii. Ideea unei îndrumări spre o poezie adresată maselor apare la o serie de poeţi mult înainte de epoca actuală, în deceniul al patrulea al secolului al XX-lea, ca urmare a unor importante evenimente social- politice. în 1933, mulţi reprezentanţi ai curentelor de avangardă se desprind de aceste curente, dîndu-şi seama de ineficienţa revoltei lor „în genunchi" şi fac profesiuni de credinţă, exprimînd intenţia de a scrie poezii pe înţelesul maselor, poezii care să le mobilizeze la lupta socială (Geo Bogza, Ştefan Roii, Eugen Jebeleanu). Printre articolele care semnalează necesitatea unei poezii militante, se numără şi „Falimentul poeziei de azi" de Eugen Jebeleanu, publicat în 1934 în Caiet. „Modurile poetice actuale au atins epuizarea", constată Jebeleanu. „într-o epocă de maşini la maximă presiune, de furnale în continuă ardere şi de dinamică funcţională, poezia e mai statică ca oricînd". Poeţii, după el, retraşi în carapacea lor, tributari puternicului lor individualism, sînt obscuri şi uniformi în specularea exclusivă a lirismului oniric şi orfic. Jebeleanu îşi doreşte izbucnirea unui cîntec mare, care să cuprindă durerile umanităţii. Acest cîntec trebuie să fie provocat de revoluţie. Intr-adevăr, drumul de reînnoire a poeziei lui Jebeleanu va atinge un mode transformare importantă după Eliberare. Volumul de debut „Inimi sub săbii" (1934) indică încă o structură poetică romantică, refulată într-un înveliş parnasian. Abia mai tîrziu, nemulţumirea socială care se simţea în aceste poezii de început, unde ea însă se sublima în evaziune, va deveni indignare spectaculoasă la adresa războiului şi societăţii nedrepte. în 1944, Jebeleanu publică poemul „Ceea ce nu se uită", evocînd suferinţele îndurate de oameni în timpul războiului. Generaţia sa e eroul colectiv al poemului. în numele ei, Jebeleanu, orator al veacului de zgură, cere să fie pe veci gravată în memorie această epocă întunecată. Poemul se încheie cu sublinierea misiunii artistului. Poetul se consideră interpretul celor oprimaţi şi persecutaţi de pretutindeni : „Morţi neştiuţi purtaţi-mă pe vînturi / Căci eu sînt cel ce vrea şi pentru voi / Topor să fie flacăra cu gheare / Sau o pădure în mers răzbunătoare". în eseul „Scriitorul şi mulţimile" (1946) se reia ideea necesităţii unei literaturi care să exprime viaţa maselor, ca artistul să coboare „în stradă". închinînd ciclul următor tuturor celor căzuţi pentru libertate şi pentru o nouă orînduire, el portretizează figuri de luptători din întreaga lume. Ceea ce se degajă din versurile lui Jebeleanu e intenţia sa de a fi ecoul conştiinţei umanităţii şi de a depune mărturie în faţa tribunalului lumii de cele petrecute. De la regulile stricte ale poeziei parnasiene, Jebeleanu va trece la poemul de largă respiraţie, în care sentimentul sparge zăvoarele şi se revarsă. Tema luptei pentru pace devine o temă majoră a operei sale („Ceea ce nu se uită", „Poeme de pace şi luptă", „Surâsul Hiroshimei").

încă din poezia Lidice, dorinţa de a exprima dezastrele

Qş Scanned with OKEN Scanne

războiului cu aparentă detaşare, cu obiectivitate, sub care se simte însă vibraţia lirică, e vizibilă. Micul muzeu, singurul vestigiu rămas de pe urma

satului distrus de fascişti, e descris cu sobrietate, prin enumerarea obiectelor. Dar notaţia sugestivă, chiar dacă fugară, face ca prezentarea obiectelor să-i învie pe posesorii lor. Constatările poetului transmise pe ton neutru, obiectiv duc la o concluzie transformată într-o chemare vibrantă către întreaga omenire care trebuie să reacţioneze la amintirea ororilor războiului : „Neînvinse ziduri, mari pereţi de ură / Creşteau din noi ca o semănătură / Şi se uneau cu alte ziduri dese/Din ura lumii trainică purcese”.

în „Surîsul Hiroshimei”, important şi reprezentativ poem pe această temă, arta lui Jebeleanu va ajunge la o maximă expresivitate.

„Surîsul Hiroshimei” selectează din evenimentele războiului pe cel care a constituit punctul final şi culminant – aruncarea bombei atomice la Hiroshima şi Nagassaki. Alegerea are un caracter simbolic pentru că evocarea evenimentului conţine atacul nu împotriva politicii unuia sau altuia dintre state, ci împotriva oricărei agresiuni şi atentări la viaţa oamenilor. Poemul începe cu o evocare a Hiroshimei înainte de catastrofă. Predomină tablourile de ansamblu, obişnuite în poezia lui Jebeleanu. Viaţa oraşului e surprinsă întîi în mare, oamenii revărsîn- du-se de pretutindeni ca nisipul. Apoi ea e caracterizată prin portretele unor categorii de locuitori. Fiecare tip e schiţat în timpul ocupaţiilor lui specifice, ca un exponent care să definească întregul său mediu : pescarul. şomerul, negustorul. Caracterizarea personajelor nu se face numai prin viaţa cotidiană, ci şi prin visele care să prelungească trăsă- turile pînă dincolo de conştient. Suferinţele omului-cal sînt reprezentate sugestiv de imaginea onirică, cu vagul acesteia, cu atmosfera sa stranie. Poemul trăieşte în special printr-un acut sentiment al timpului. Declanşarea atacului se face la oră fixă, semnificând mecanismul inexorabil al morţii, pus ştiinţific la punct. Elementele naturii în jocul lor liber sînt chemate să oprească acest timp al aparatelor destructive. Odată cu lansarea bombei, timpul uman moare şi ne aflăm în faţa unei imagini cosmogonice foarte originale. Faţă de cosmogoniile dinainte ale lui Eminescu şi Barbu, care se refereau în special la geneză, Jebeleanu urmăreşte reprăbuşirea în haos a universului. Viziunea are unele rădăcini şi în „Memento mori”. Spre deosebire însă de imaginea eminesciană, bazată pe ideea decăderii inerente a omenirii, care este clamată apocaliptic, la Jebeleanu ni se transmite uluirea faţă de situaţia anormală a torturării pământului şi a transformării sale monstruoase în neant : „Piatra – blestem ! – se umflă putrezeşte / îşi clatină puterea, nu mai poate / Nu mai e-n stare, nu, să se păstreze / în frontierele de milioane / De ani... Un animal e acum şi ea/Cu pori, un animal ce agonizează / To- pindu-se sub apăsarea morţii.../ Lungi rîurile toate au plesnit / Ca nişte artere / încearcă bîjbîind prin beznă / Sugrumate încearcă / Prin bezna arzătoare / Să-şi regăsească albia pierdută”. Acea dezagregare, întîlnită şi la Bacovia în „Lacustră[44], e dusă de Jebeleanu la extrem. Dezastrul provoacă trecerea de la un regn la

Scanned with OKEN Scanner

altul într-un mod catastrofic. Se utilizează cu deosebire imaginile vizuale, printre care abundă cele funebre : sicrie de cenuşă, dricuri ce se surpă. Se creează o mitologie a tragicului moment care generează duhuri şi genii ale distrugerii. Romantic, poetul se opune pe sine însuşi ca personaj glasului demonului din

[a] XX-a vale, unul din simbolurile bombei atomice. Concluzia lui Jebeleanu este însă tonică. Umanitatea ca entitate nu moare niciodată, ea supravieţuieşte chiar dacă mii de oameni îşi găsesc sfîrşitul. Jalea vocilor celor care au rămas se împleteşte cu convingerea lor fermă că-i vor pedepsi pe criminali. Viziunea apocaliptică, demonică, se încheie cu un fel de oratoriu tragic, cîntat de glasurile mamelor, păsărilor, tuturor elementelor care nu au pierit în marea catastrofă. „Surîsul peste moarte[44] e o mărturie a triumfului omenirii asupra războiului.

în „Cîntece împotriva morţii", poetul va alătura temei războiului tot ceea ce provoacă extincţia omenirii : foamea, mizeria, minciuna, setea de îmbogăţire etc. Se reia aci preocuparea pentru eliberarea popoarelor din robiile degradante, un ciclu fiind închinat luptei poporului cuban. Aceasta este o imagine a războiului de eliberare pe care nu o mai întîlnisem atît de amplu prezentată în poezia lui Jebeleanu.

Poezia pe tema luptei pentru pace în opera lui Jebeleanu se caracterizează printr-un profund umanitarism, fiind condamnat orice agresor care încearcă să atenteze la viaţa umanităţii. Din poezia romantică, eroul liric al lui Jebeleanu moşteneşte atitudinea profetică, dar imaginile poemelor sale dovedesc o asimilare a mijloacelor poeziei simboliste şi suprarealiste, care îi aduc un spor de sugestivitate artistică.

Tratarea luptei pentru pace, frecvent abordată în lirica lui Jebeleanu, exprimă unul din principiile călăuzitoare ale concepţiei poetului şi duce la creaţii de mare valoare, caracteristice pentru arta sa.

Teme suplimentare

1. Tema „ruinelor[44] în poezia noastră din secolul al XlX-lea.
2. Războiul pentru independenţă în literatura română.
3. 1907 în literatura română.
4. Motivul „Zburătorului[44] în literatura română.
5. Natura în poezia lui Eminescu.
6. Satul ardelean în nuvelistica lui Slavici.
7. Motivul mioritic în literatura română.
8. Aspecte ale vieţii rurale în opera lui Sadoveanu.
9. Aspecte ale vieţii citadine în romanul lui Cezar Petrescu.
10. Mişcări sociale ţărăneşti în romanul de după Eliberare.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Sc

2 X Specii, şcoli, curente

i 3. Sinteze de istorie a literaturii române

O Scanned with OKEN Scanne

Plan dezvoltat

Introducere

I. Cadrul istoric în care apare revista şi se formează curentul.

1. Perioada cuprinsă între 1840—1860.

2. Evenimente decisive pentru soarta poporului român : revoluţia de la 1848 – Unirea.

3. Literatura îşi conturează specificul ei beletristic – se desprinde de celelalte domenii de cultură, capătă importanţă în cadrul , vieţii naţionale. Se caracterizează cu pregnanţă etapa paşoptistă.

4. Scriitorii însemnaţi ai epocii : M. Kogălniceanu, V. Alecsandri,. Alecu Russo, N. Bălcescu, D. Bolintineanu, G. Bariţiu, Ion Ghica – sînt luptători pentru emancipare naţională şi apoi scriitori. într-o epocă de frămîntări politice şi sociale, aceşti scriitori au dat valori literaturii româneşti, au contribuit la dezvoltarea ei şi a limbii literare.

Cu toţi au aceeaşi viziune estetică, au o platformă unitară de* principii.

5. Rolul esenţial, în această platformei unitară revine celor trei mari reviste ale epocii : *Dacia literară* (1840), *Propăşirea* sau *Foaie ştiinţifică şi literară* (1844) şi *România literară* (1855).

Cuprinsul

I. Cele trei reviste au avut un program unitar. Deşi durata apariţiei lor a fost scurtă, acest program a corespuns nevoilor şi aspiraţiilor poporului român din Moldova, Muntenia, Transilvania. în paginile revistelor publică scriitorii importanţi ai epocii (talentaţi, animaţi de idealuri nobile, cei citaţi mai sus), scriitori mai puţin realizaţi : C. Negri, A. Donici, Boliac etc. sau minorii : C. D. Aricescu, Al. Sihleanu, I. Cătină etc. ; debutanţii în aceasta perioadă ; Al. Odobescu şi B. Hasdeu vor' avea, mai tîrziu, un aport literar important.

Nu mai domină o personalitate (ca în etapa anterioară), ci grupul tinerilor scriitori.

Sînt uniţi prin concepţii, animaţi de idealul de deşteptare naţională şi de romantism liberal, au conştiinţa lucidă a obiectivelor propuse ; o generaţie care împleteşte un idealism avîntat (la Bălcescu forme- de vizionarism profetic), cu înţelegerea

situaţiilor momentului – reali-

'¿cază un acord între ideal şi faptă, între imaginaţie şi raţiune, între politică şi cultură.

II. *Dacia literară* devine o revistă programatică pentru literatură prin ideile pe care le propagă în „Introducţie” : S

1. Titlul simbolic reflectă şi scopul revistei de a fi „numai o foaie românească”, ocupîndu-se cu producţiile româneşti, fie din orice parte a~ Daciei, numai să fie bune” (exprimă ideea unităţii naţionale prin literatură). Va trebui să devină un repertoriu general al literaturii româneşti „în care voi' fi cuprinşi scriitorii *. moldoveni, munteni, ardeleni bucovineni, fieştecare cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său”.

2. Propăşirea literaturii naţionale.

Programul :

a. Promovează hotărît şi consecvent temele de inspiraţie naţionale .şi populare în literatură. Afirmă că : originalitatea naţională este „însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi”, condamnă imitaţiile şi traducerile (susţinute la timpul oportun de Eliade Rădulescu) care nu fac 'O literatură, ele „s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că -omoară în noi duhul naţional” (Kogălniceanu critică numai abuzurile, nu interzice traducerile, preluările de cărţi folositoare şi idei bune).

b. Apelul adresat scriitorilor de a se inspira din realitatea autohtonă (istorie, viaţa specifică a poporului român, folclor, natură etc.). .„Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sînt ■destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitoreşti şi poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii.”

c. Se preciza, de asemenea, ca „românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi”, preconizînd unitatea politică a tuturor românilor.

d. Se insistă asupra unui spirit critic obiectiv, faza bunăvoinţei şi indulgenţei se încheiase, trebuiau criterii obiective şi corecte de apreciere a operelor Literare care să aibă drept de circulaţie în literatură : „Critica noastră va fi nepărtinitoare ; vom critica cartea, iar nu persoana : vrăjmaşi ai arbitrariului, nu vom fi arbitrari în judecăţile noastre literare”.

Programul *Daciei literare* a fost preluat de *Propăşirea* (aici §-au introdus şi ştiinţele) şi de *România literară.*

Ideile *Daciei literare,* ecoul lor erau expresia unei stări de spirit generale ; formează baza curentului naţional-popular.

S-au concretizat (tematic şi artistic) în operele scriitorilor vremii care-şi publică creaţiile în paginile celor 3 reviste.

Teme – scriitori – opere :

a) trecutul istoric : V. Alecsandri : poezii („Dan, căpitan de plai*\ „Dumbrava Roşie”, ciclul „Ostaşii noştri” etc., „Hora Unirii); proza ¿„Dridri”, evenimentele după înfrîngerea revoluţiei de la 1848) ; teatru /’Despot Vodă) ; C. Negruzzi în Scrisori („Ochire retrospectivă”, XIX), nuvelele istorice : „Alexandru Lăpuşneanul”, „Sobieţki şi românii , Aprodul Purice” (dintr-o proiectată epopee „Ştefanîada” – lucrările sînt cuprinse într-un capitol al operei scriitorului intitulat „Fragmente istorice”) ; N. Bălcescu : „Răzvan Vodă” în *România literară.* Mai tir-

Scanned with OKEN Scanner

ziu Odobescu îi publică lucrarea capitală : „Românii supt Mihai-voievod Viteazul ; M. Kogălniceanu : „Cuvînt pentru deschiderea cursului de Istorie naţională în Academia Mihăileană” *(Propăşirea) ;* Alecu Russo – „Cîntarea României” *(România literară).*

b) folclor (inspiraţie, studii) :

C. Negruzzi : „Cîntecele populare ale Moldovei” (eseu) ; V. Alec- sandri : „Doine”.

c) Natura patriei, cărţi de călătorie (memoriale):

Gr. Alexandrescu : „Memorial de călătorie la mănăstirile oltene” *(Propăşirea) ; V.* Alecsandri : „O primblare la munţi” *(Propăşirea).*

d) Alte teme : .

—despre limbă : Negruzzi – Scrisori, *Propăşirea ;* în *Dacia literară* apare prima bucată în limba română, „Buchetiera de la Florenţa” (nuvelă romantică”) de V. Alecsandri ;

—popularizarea ştiinţei j (I. Ghica : „Ochire asupra ştiinţelor”, „Despre importanţa economiei politice” – *Propăşirea).*

Alecu Russo : „Cugetări”, „Amintiri”, iar D. Bolintineanu cu romanul „Manoil”, unul din primele romane româneşti – la *România literară.*

Sînt publicate şi alte opere, cu teme variate, ale importanţilor scriitorilor paşoptişti.

Aceeaşi orientare ideologică, ca a scriitorilor paşoptişti de seamă, o au şi alţi colaboratori ai celor 3 reviste, ca ardelenii : A. Mureşanu, Treboniu Laurian ; muntenii : lancu Văcărescu, C. Boliac ; moldovenii : C. Negri, A. Donici, D. Ralet *(Propăşirea),* iar la *România literară :* G. Sion, V. A. Urechia, Al. Odobescu ş.a.

IV. Alte publicaţii din epocă activează în spiritul „Daciei literare”:

1. Reviste de istorie : *Magazin istoric pentru Dacia, Arhiva românească :*

2. Reviste de informaţie, comentariu politic, literatură : *Dîmboviţa, Steaua Dunării, Naţionalul ;*

3. Reviste continuatoare ale ideilor paşoptiste în exil : *România viitoare, Junimea română, Republica română ;*

4. Revistele lui Hasdeu (începute din 1858), *Revista română* (Odobescu).

5.în Moldova, calendarele au un rol important în răspîndirea, sub formă accesibilă, a cunoştinţelor despre lume şi în promovarea unei literaturi naţionale, Kogălniceanu : *Calendar pentru poporul românesc* (1842) – colaborează : V. Alecsandri, C. Negruzzi, Al. Donici ş.a. Partea literar—ştiinţifică – reapare în 1854 sub titlul : *Album istoric şi literar.*

în Ţara Românească – calendarele publicate de C. A. Rosetti *„Calendar istoric şi literar pe anul 1859* (D. Bolintineanu, A. Zâne, Pan- tazi Ghica) ; se publică fragmente din „Călătoriile” lui Bolintineanu, nuvele istorice, poezii, schiţe de moravuri de Pantazi Ghica.

în Transilvania :

1. *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* şi *Gazeta de Transilvania* grupează în jurul lor şi după 1840 întreaga mişcare

Scanned with OKEN Scanner

literară (G. Ba-

riţiu) —' susţin piincipiul unei literaturi naţionale, se orientează spre acelaşi făgaş ideologic ca şi *Dacia literară* cu unele abateri litigioase : chestiunea limbii (Bariţiu principiul etimologist), preferinţe pentru cultura germană (Moldova, Muntenia – Franţa).

Revistele^ lui Bariţiu n-au fost centrul unui curent, au întreţinut însă vie flacăra conştiinţei naţionale, ele depăşeau profilul beletristic ; prin ele se manifesta conştiinţa întregului popor.'

V. Ce au adus curentul naţional-popular şi *Dacia literară :*

1. Conciziune şi luciditate în mişcarea literară (ideologic, estetic).

2. S-au diferenţiat genurile, s-au conturat cu precizie speciile (nuvela , romanul, meditaţia filozofică, poemul epico-liric, farsa, vodevilul, comedia de moravuri, drama) ; eseul s-a diferenţiat de lucrarea de critică literară propriu-zisă.

3. Limba literară (în ciuda curentelor) şi-a eliminat formele dialectale. a unificat ortografia – Kogălniceanu, V. Alecsandri (paşoptiştii în general) au lovit puternic tendinţele latinizante (Negruzzi – „Muza de la Burdujeni", Alecsandri – „Rusaliile" etc.).

— Se adoptă alfabetul latin.

4. Literatura paşoptistă înscrie literatura română în circuitul celei europene. Se efectuează lucrări cu privire de ansamblu asupra literaturii noastre şi se publică în limbi străine : Kogălniceanu, D. Bolin- tineanu.

Se fac traduceri de opere în limbi străine : „Doinele" lui V. Alecsandri, „Alexandru Lăpusneanu" de C. Negruzzi, traduse de Voinescu II – 1853.

— Publicaţii cu caracter antologic din literatura cultă şi populară (Jules Michelet – 1851—1852 „Cîntarea României", „Sburătorul", „Mioriţa" puse la dispoziţie de emigranţi).

— Literatura devenise purtătoarea cuvîntului românesc, a aspiraţiilor naţionale ale poporului român.

— Literatura a străbătut o etapă de avînt şi înflorire, s-a situat în tezaurul culturii naţionale cu numeroase opere şi scriitori şi şi-a croit drum şi în literatura universală.

VI. Ecourile *Dadei literare* din etapele următoare ale literaturii române.

1. Etapa marilor clasici : M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale şi-au alimentat creaţia din sevele curentului naţional-popular ; trecutul istoric (Eminescu) ; folclorul – la cei trei – viaţa şi limba poporului au fost izvoare nesecate de inspiraţie şi modele estetice urmate cu fidelitate sau dezvoltate şi valorificate în interpretări filozofice (Eminescu).

însemnătatea curentului e semnalată pentru prima oară de Eminescu („Epigonii") apoi de Ibrăileanu („Spiritul critic în cultura românească") şi Iorga („Istoria literaturii române").

2. Scriitorii de la sfîrşitul secolului al XIX-lea : I. Slavici, B. St.

, Delavrancea s-au inspirat din aceleaşi surse ca şi înaintaşii (paşoptişti Ui clasici) din istorie, viaţa poporului.

3. *Contemporanul* preia tradiţia valoroasă a *Daciei literare* şi o dezvoltă într-o nouă etapă, îmbogăţind-o cu alte aspecte ale vremii. Critica ştiinţifică de la revistă este situată pe principiile (în esenţă) elaborate în „Introducţie”. Concepţia despre artă şi critica socială paşoptistă prezidează o parte din opera lui Macedonski.

4. *Viaţa românească* şi conducătorul ei literar, Garabet Ibraileanu, au grupat în jurul lor pe toţi scriitorii progresişti ai literaturii din secolul al XX-lea (primele 2 decenii şi perioada interbelică), orientîndu-le creaţia spre problemele majore ale vieţii poporului nostru. Un singur nume de scriitor ne poate orienta în acest sens : M. Sadoveanu – cu întreaga lui operă – rapsodul poporului român, preia moştenirea paşoptistă.

încheiere

Este incontestabilă, după această incursiune în istoria literaturii române, valoarea revistei *Dacia literară* şi a curentului naţional-popular pentru dezvoltarea literaturii noastre.

O Scanned with OKEN Scanne

Fabula în literatura noastrâ

A. Plan

Introducere

a) Definiţia speciei. Se preferă pînă astăzi definiţia lui Lessing : „Reducem un principiu etic general la un caz special, dînd acestui caz realitate şi dacă compunem dintr-însul o poveste prin care se recunoaşte principiul general, atunci acea compunere se numeşte fabulă”. La aceasta se adaugă comicul remarcat de Fedru şi forma de scenetă precizată de La Fontaine.

b) Geneza speciei : în cele mai vechi timpuri, fabula se naşte în Orient şi e atribuită legendarului Bidpay, apoi în Europa, în Grecia antică, e atribuită lui Esop.

c) Dezvoltarea speciei : în literatura latină prin Fedru şi Avianus. în literaturile moderne – moment de maximă înflorire în Franţa lui Ludovic al XlV-lea, prin la Fontaine. E reprezentată în Anglia de Gay, în Rusia de Krîlov.

Cuprins

Evoluţia fabulei în literatura noastră :

a) Pionieri : Ţichindeal;

b) Moment de înflorire : perioada de la 1848, cînd specia se include printre speciile satirice prin care se critică regimul feudal, avînd un loc important ca tribună de răspîndire a ideilor revoluţionare. Sion într-o monografie despre Donici afirma că publicul „gusta fabula cu predilecţiune”. Reprezentanţi : Donici, Stamati, Eliade Rădulescu. Locul aparte al lui Pann, care preia motivele fabulistice din folclor. Personalitatea puternică şi durabilă, clasică pentru fabula din ţara noastră, e Gri- gore Alexandrescu. El pune în fabule societatea vremii „Un norod întreg întreguleţ cu toate viciile lui, cu toate viciile noastre”[1]. Fabule celebre : „Lupul moralist”, „Cîinele şi căţelul”, „Boul şi viţelul”, „Toporul şi pădurea”, „Vulpea liberală”; Originalitatea fabulei lui Grigore Alexandrescu : selecţia alegoriilor, dramatismul istorioarei, mijloacele comicului, aforismele. CDXXI

CDXXI şt. Delavrancea : Grigore Alexandrescu în Despre literatura aită, Ed. pt. lit., 1963, p. <37.

r, L Kec’TJdcscenţa fabulei în perioada de după răscoala de la 1907 – Caragiale („Duel”, „Bietul Ion”, „Temelia”, „Mîngîiere” Boul şi vite' Iul •); Ranetti : („Gorun”). La aceşti scriitori se remarcă o tendinţă de parodie a fabulei, de încetăţenite a glumei şi calamburului în cadrul speciei ; vauiui

d)Fabula contemporană : Abordată ocazional de scriitorii dintre cele doua războaie, printre care şi Tudor Arghezi, devine la acesta o pieocupare însemnată după 23 August. Arghezi imprimă fabulei verva pamfletară intr-o formă de mare originalitate, cu folosirea surselor folclorice (..Stihuri pestriţe”). După Eliberare se mai îndreaptă către specia fabulistică Marcel Breslaşu, Tudor Măinescu, Aurel Baranga şi N Ta- tomir.

Încheiere

Spre deosebire de alte literaturi în care fabula a pălit, la noi ea mai este o specie vie şi apreciată, avînd un loc în peisajul literaturii de azi.

B. Lucrare

încercarea de a defini fabula o găsim o dată cu geneza speciei în antichitate. a rămas încetăţenită ca cea mai completă dintre definiţiile emise, cea a lui Lessing, preluată de M. Gaster în „Literatura populară” : „Reducem un principiu etic general la un caz special, dînd acestui caz realitate şi dacă compunem dintr-însul o poveste prin care se recunoaşte principiul general, atunci acea compunere se numeşte fabulă”. La aceasta trebuie adăugat comicul fabulei remarcat încă de Fedru în prefaţa operei sale şi subliniat alături de modalitatea dramatică şi de La Fontaine, care denumea fabula „o comedie în o sută de acte diverse, avînd drept scenă universul”.

Lecui de naştere al fabulei este Orientul, cele mai vechi motive fiind atribuite unui autor indian, cunoscut sub numele de Bidpay sau' sub cel arab de Pilpay. în privinţa existenţei sale, ca şi a lui Esop mai tîrziu, nu s-a putut stabili dacă a fost un personaj real sau o figură legendară. în orice caz, în cărţile orientale Panceatantra şi Hitupadesa se găsesc în mare parte motivele tradiţionale fabulistice. E probabil că de aci ele au pătruns în creaţia populară şi s-au răspîndit în toată lumea, contaminîndu-şi alegoriile cu simbolurile şi conflictele basmului folcloric. Primele manifestări ale fabulei în literatura cultă europeană datează din secolele VI şi VII î.e.n. şi au loc în Grecia antică. La început, scriitorii se îndreaptă incidental spre acest domeniu (Archiloc şi Hesiod). Fabula devine un gen gustat abia prin opera atribuită lui Esop. îndoieli asupra existenţei fabulistului emit^ şi primii cercetători români ai speciei. Eliade Hădulescu afirmă că numele iui - sop este la originea sa un derivat al termenului de înţelepciune, ca şi nu mele biblicului losif. în imperiul roman, specia fabulistică a fost continuată şi dezvoltată de Fedru şi Avianus, care dau motivelor esopice mai

Q| Scanned with OKEN Scanner

multă ingeniozitate şi eleganţă. Evul mediu se întoarce în domeniul fabulei la povestirea plină de peripeţii apropiată de basmul popular. Marile romane populare cu animale, cunoscute în Apus, ca „Le roman de Renart" şi „Reinecke Fuchs" (traduse şi prelucrate de Goethe şi la noi de Odobescu) se bazează pe teme esopice. Dezvoltarea speciei culminează în secolul al XVII-lea prin personalitatea lui La Fontaine a cărui influenţă se face resimţită în toate creaţiile fabulistice din secolele următoare. Fabula capătă şi în secolele XVIII-XIX reprezentanţi Străluciţi ai literaturii universale, printre care englezul Gay, francezul Fior ian, rusul Krîlov etc.

Spre deosebire de alte literaturi, unde după secolul al XlX-lea specia fabulistică a început să decadă, în literatura română ea a cunoscut momente de înflorire pînă în anii puterii populare. Trăsătura noastră specific naţională, viu definită de expresia populară „a face haz de necaz", şi surprinsă de Negruzzi (;,Cîntece populare ale Moldaviei") şi de Tudor Vianu („Studii de literatură română"), a contribuit desigur la această viabilitate a fabulei în literatura noastră.

B. P. Hasdeu susţinea că fabula e un produs al basmului, o micşorare a lui, sprijinind astfel teoria despre izvorul folcloric al speciei. Desigur că basmul popular, snoava şi proverbul au avut un rol mare în dezvoltarea fabulei la noi, în special a fabulei lui Anton Pann. La aceasta însă a contribuit în mare măsură, începînd cu secolul al XVIII-lea răspîndirea „Esopiei". De altfel, personalitatea lui Esop era familiară intelectualităţii din secolul al XVII-lea. în cronica lui, Miron Costin compară înfăţişarea unui pîrcălab cu cea a fabulistului Esop. Un precursor al fabulei poate fi considerat Dimitrie Cantemir. în romanul său „Istoria ieroglifică", el utilizează alegoria, reuşind să-şi caricaturizeze cu mult haz eroii. Fabula noastră nu se dezvoltă însă imediat după contactul cu operele antichităţii, cauzele apariţiei ei sînt legate de perioada de avînt revoluţionar a anului 1848. Scriitorii prepaşoptişti şi paşoptişti preiau fabula îndeosebi prin filiera franceză şi rusă. Chiar oameni de litere care cunsoc bine izvoarele greceşti, ca Eliade Rădulescu, recurg mai rar la Esop, preferind surse de inspiraţie contemporane, cum e cea a lui Viennet. Problema influenţelor este desigur legată de condiţiile care au generat dezvoltarea fabulei. Poeţii din această perioadă îşi iau modelele dintre scriitorii cu care vin în contact în şcoală, în special dintre promotorii clasicismului francez. Caracteristicile fabulei sînt exprimate intr-o serie de poezii clasice ale timpului. Alexandrescu în ciclul său de Epistole („Epistola către Voltaire", „Epistola către Donici". „Epistola către Văcărescu"' explică rolul educativ al speciei şi posibilitatea ei de a face o critică a moravurilor cu ajutorul alegoriei. De asemenea, Donici, în poezia omagială adresată lui Alexandrescu, arată că scopul fabulei sale este de a da glas unor „protesturi, reclamaţii, drepturi". Primul nostru fabulist, Dimitrie Ţichindeal, transpune în româneşte pe sîrbul Obradovici, în lucrarea sa „Filozofieeşti şi politiceşti prin fabule moralnice învăţături" (Îk41). Pe marginea motivului fabulistic, în morala sa foarte dezvoltată, Ţichindeal condamnă abuzurile politice ale stâpînirii habsburgice. Pentru

meritele sale de pionier în dezvoltarea fabulei, în „Epigonii”, Eminescu îl amintea cu epitetul „gură de aur”. în activitatea lui Gheorghe Asachi, fabula a constituit o preocupare însemnată, însă, în majoritatea lor, fabulele lui Asachi sînt doar versificări îndemînatice ale poeziilor lui La Fontaine. Alături de „Epistolele” lui Alexandrescu şi „înfiinţarea fabulei” de Donici, Asachi subliniază şi el misiunea critic-educativă a speciei în poezia „Zîna fabulei”. Printre realizările mai originale ale poetului, poate fi menţionată „Minciunile”, în care se regăsesc temele şi personajele frecvente literaturii de început de secol, în special din dramaturgie („Franţuzitele”, „lorgu de la Sadagura”). Influenţa lui La Fontaine se resimte şi în cîteva fabule ale lui Barbu Paris Mumuleanu. Mulţi scriitori ai perioadei se îndreaptă spre fabulă, ceea ce dovedeşte că mijloacele speciei erau gustate de un public larg. Intr-o monografie despre Alecu- Donici, G. Sion susţine că fabula „era una scriere de moda. Junele muze care răsăreau de pe băncile şcoalelor se grăbeau a se îmbrăca în haina lui Esop. Publicul în genere gusta fabula cu predilecţie”[1]. Cu toate că scriitorii se îndreaptă ades către fabulă, producţii care să atingă un nivel artistic înalt există numai după ivirea unor personalităţi puternice ca Eliade, Anton Pann şi Grigore Alexandrescu. în 1829 apar primele fabule ale lui Eliade în *Curierul românecc.* Problematica fabulei sale are un evident caracter politic. În „Muştele şi albinele”, el caută, de pildă, să atace demagogia politică vizată de Grigore Alexandrescu în „Vulpoiul Predicator” şi „Vulpea liberală”. Totuşi, cercetătorii, printre care Şerban Cioculescu, subliniază calităţile fabulistului : „întoarsă în satira politică, fabula trăieşte şi fără comentariu, datorită bucuriei volubile a autorului”[2]. Eliade Rădulescu surprinde în fabulă aspecte caracteristice ale realităţii epocii şi introduce □ acţiune dinamică şi un limbaj plin de vioiciune. El se numără şi printre teore- tizatorii speciei. În studiul său „Fabula”, publicat în cadrul „Cursului de poezje generală” (1868—1884), el constată că prima caracteristică a fabulei trebuie să fie comparaţia, asemănarea justă între fiinţe neînsufleţite sau neraţionabile cu oamenii. Dacă comparaţia sau parabola nu va fi justă, socoate el, fabula n-are mare preţ, iar dacă asemănarea lipseşte cu totul şi cîte se zic într-însa n-au nici un scop moral sau politic sau social, nici un adevăr, atunci nici nu merită numele de fabulă[44]. Iar stilul se cuvine a fi natural, familiar, rident, graţios şi naiv.

Cel care realizează o fabulă, servindu-se de sursa folclorică într-o expresie deosebit de originală, este Anton Pann. Anton Pann publică în 1841 un volum de fabule şi istorioare, subliniind în prefaţă că ele sînt numai auzite fără ca autorul să aibă ştiinţă dacă s-au publicat în alte limbi, în fabulele sale pătrund motivele esopice („Vînătorul[44]) sau cele ale operei lui La Fontaine („Planul simigiului[44]). Dar probabil că Pann le cunoaşte prin intermediul creaţiei folclorice. De asemenea, în opera sa există multe subiecte din fabula orientală. Simbolurile din opera lui Pann sînt însă luate din fauna şi flora ţării noastre, din raporturile sociale existente la

J Apud Antologia fabulei româneşti, Ed. pt. lit., 1961, p. 20.

Scanned with OKEN Scanne

- Şerban Cioculescu – Istoria literaturii române moderne. E. D. P., 1971, p. 34.

sate şi în târguri. în. personajele sale îi recunoaştem pe oameni cu existenţa lor cotidiană. Caracterizînd personajele prin proverbe şi zicale. Pann reuşeşte să schiţeze portrete pline de haz şi pitoresc definite de Căli- nescu ca o galerie de caractere alcătuită numai dintr-o combinaţie obiectivă de proverbe şi zicători, pline de nuanţe invizibile, de o truculenţă genială. Datorită îmbinării îndrăzneţe a culorilor, formelor şi aromelor, într-o descriere plastică de tip rablaisian, imaginea artistică a lui Pann are deosebit de multă viaţă şi mişcare. Povestirea sa e scurtă, zglobie, înrudită cu anecdota populară,

Stamate şi Donici contribuie la o accentuare a caracterului de satiră * socială a fabulei, influenţaţi precumpănitor de Krîlov. Spre deosebire de Stamati care rămîne la o palidă localizare, Donici realizează o mai mare suplete a vocabularului, o imagine familiară, naturală, plină de un umor sfătos. Dar fabula capătă un profil deosebit de original de-abia prin apariţia lui Alexandrescu. Primele producţii din volumul „Eliezer şi Neftali" sînt mai mult adaptări după La Fontaine şi Florian. în volumul următor, „Poezii" (1838), poetul se eliberează de influenţe şi atinge o mare originalitate. Fireşte că el reia motive de largă circulaţie, dar tratarea vădeşte pe artistul desăvârşit. Mişcarea dramatică, gradaţia intrigii, crearea tipurilor reprezentative şi sentenţele memorabile fac din opera lui momentul de maximă înflorire a fabulei româneşti. El apelează la numeroase surse, tradiţii orale sau izvoare culte (mai cu seamă fabuliştii francezi La Fontaine, Lachambeaudie, Florian, La Motte), încercînd să îmbogăţească tematica speciei şi să creeze un tablou amplu al societăţii vremii. Barbu Delavrancea, într-o caracterizare poate exagerată[1] asupra operei lui Alexandrescu, arată că fabulele lui reflectă starea Ţărilor Române cu toate clasele, raporturile sociale şi viaţa cotidiană : „Dar, desigur, Alexandrescu în fabulă îşi dezvoltă toată puterea geniului său creator. într-o' sută şi douăzeci de pagini vezi o lume întreagă ascunsă sub pielea personajelor sale, lume trăită şi lăsată nouă vie şi tuturor generaţiilor cît va dura neamul românesc (...) un norod întreg întreguleţ cu toate viţiile lui, cu toate viţiile noastre"[CDXXII] [CDXXIII]. într-adevăr, Alexandrescu făureşte aproape o Comedie umană în opera sa fabulistică : curtea în frunte cu domnitorul, tiranic şi absolut, fie că este leu („Dreptatea leului"), lup („Lupul moralist") sau elefent („Elefantul"), curtenii repre- zentaţi de vulpe („Vulpea liberală", „Vulpoiul predicator") sau cîine („Cîinele izgonit"), care sînt linguşitori şi intriganţi, şi poporul care cade jertfă acestor asupritori, simbolizat de obicei prin nevinovata oaie, sau prin totatîtde inocentul iepure („Iepurele, ogarul şi copoiul"). Un loc important printre personajele lui Alexandrescu îl are parvenitul care va fi satirizat mai tîrziu şi de comedia lui Alecsandri („Cîinele şi căţelul", „Boul şi viţelul"). Uneori, pe un model existent se grefează un străvechi motiv folcloric, cum este expresia „coadă de topor" în fabula „Toporul şi pădurea", unde sursa, „Pădurarul şi codrul" de la Fontaine, capătă cu totul altă semnificaţie.

Chiar în 1832, cînd publica primele sale fabule, originalitatea lui Alexandrescu era vădită. Dacă urmărim aceeaşi temă a curteanului linguşitor de la „Vulpoiul predicator" din prima fază de creaţie la

---

CDXXII D Păcurariu : Clasicismul românesc, Minerva, 1971, pag. 108.

CDXXIII 2arbu Şt Delavrancea – Grigore Alexandrescu, „Despre literatura şi artă **Ed.** pt. lit., 1963, p. 87.

„Vulpea liberală”. vom vedea că în 1847 fabula lui Alexandrescu cîştigase mult în firesc şi în gradaţia întîmplării spre un deznodămînt surpriză. Comicul fabulei sale rezultă în primul rînd din felul în care Alexandrescu ştie să mînuiască mijloacele alegoriei. Boul are în cireadă un post însemnat şi e servit de slugi stilate. Lupului, vulpoiul i se adresează respectuos cu „Să trăiţi, la mulţi ani, dobitocia voastră” şi lişiţa, raţa şi gîsca sînt ai lebedei de baltă consilieri privaţi. Ceea ce farmecă este falsa naivitate permanentă în naraţiunea fabulei. Autorul se preface convins la început de vorbele şi faptele ipocrite ale personajelor („Lupul moralist”) sau unul din eroi joacă rolul nevinovatului surprins de cusurul unei rude sau unui prieten iubit („Boul şi viţelul”, „Cîinele şi căţelul”). Caracterizările lui Alexandrescu de situaţii şi personaje au generat expresii şi maxime memorabile, intrate ca şi multe formule ale lui Cara- giale, în limbajul curent. („Eu voi egalitate, dar nu pentru căţei” ; „S-a schimbat boierul, nu e cum îl ştii” etc.).

Atît în timpul activităţii lui Alexandrescu cît şi după el, mulţi scriitori s-au orientat către fabulă. Dar în mod incidental, fără o activitate susţinută (Facca, Negruzzi, Alecsandri).

După Revoluţia de la 1848, datorită unei mai mari libertăţi a presei, a teatrului şi a altor forme artistice, se dezvoltă diverse specii ale satirei directe, dintre care putem menţiona ca preponderente comedia şi pamfletul. Aceasta duce la început la împletirea fabulei cu alte specii în operele fabuliştilor din a doua jumătate a secolului. Orăşanu scrie atît fabule cît şi pamflete şi satire politice. Desigur, însă, că diversităţile speciilor satirice au dus la o scădere a strictei preferinţe pentru fabulă. Ea resuscită cu producţii deosebit de viguroase în perioada răscoalelor ţărăneşti şi mai ales în anul 1907. Atunci, pildele fabulei permiteau un atac puternic la adresa guvernului şi a monarhiei. Remarcabil este ciclul de fabule ale lui Caragiale publicat sub semnătura „Un mare anonim” în revista *Convorbiri* a lui Mihail Dragomirescu. Toate fabulele lui Caragiale – „Mîngîiere”, „Bietul Ion”, „Duel”, „Boul şi viţelul”, „Temelia” – se raportează la represiunea mişcărilor ţărăneşti. Cu verva sa scînteietoare, Caragiale dezvăluie punerea răscoalei în seama instigatorilor prin povestea hazlie a babei care lasă să dea în foc fiertura şi apoi blestemă pe altul. Morala sună : „Spre mîngîiere adeseori, ne trebuie instigatori”. Avertismentul din „Temelia”, în care edificiul e gata să se prăbuşească sub prea mare greutate, este un făţiş atac antimonarhic : „Să nu te razemi, Doamne, decît pe ce rezistă”.

Tot în această perioadă se afirmă ca fabulist George Ranettţ, apreciat de Ibrăileanu pentru scînteierile sale de spiritRanetti are printre fabulele sale motive şi tratări asemănătoare cu ale lui Caragiale. în „Plugul şi tunul”, ca şi în „Duel”, este pusă în evidenţă lupta inegală între armată şi ţărănimea cu mîinile goale. Dar Ranetti realizează în fabulele lui şi un moment de inovare a genului, introducînd simboluri inexistente anterior, cum sînt „Gheata şi şoşonul”, „Zero şi unu” etc.

s Scanned with OKEN Scanne

O undă de lirism faţă de lumea celor slabi şi necăjiţi străbate poezia lui Ranetti ca şi cea a lui Topîrceanu. Şi poetul „Rapsodiilor de toamnă« va aborda de cîteva ori specia fabulistică („Boierul şi argatul”, „Leul deghizat”). Ca şi „Boul şi viţelul”, de Caragiale, „Leul deghizat” merge pe linia parodierii unor simboluri ale fabulei clasice autohtone sau străine. în acest tip de producţii, morala devine adeseori un joc de cuvinte. Leului – deghizat în măgar supuşii îi spun cu mimată mirare : „Semănaţi atît de bine cu un măgar adevărat”. Procedeul va fi reluat în fabulele farse ale lui Păstorel Teodoreanu şi în cele în proză ale lui Victor Eftimiu. Parodierea merge pînă la alcătuirea unei forme goale care dezvăluie manierismele într-un limbaj pedant şi sentenţios, în fabula „Cronicarii” de Urmuz. Mulţi fabulişti polemizează cu fabulele antice sau ale lui La Fontaine, protestînd împotriva moralei, ca Gorun, Ranetti, Topîrceanu, Marcel Breslaşu.

Fabula actuală continuă şi dezvoltă pe o nouă treaptă specia, printr-o participare activă critică la problemele contemporaneităţii, în haina unor procedee comice care reînvie personaje şi situaţii hazlii cunoscute. Arghezi în prefaţa la „Fabulele” lui Krîlov şi „Fabula fabulelor” aduce în discuţie misiunea de astăzi a acestei specii poetice, care altădată se manifesta „în căptuşeală pe furiş, dar azi pe faţă”. Arghezi se îndreptase către fabulă şi în trecut („Fabula”, „Fabula inversă”), însă poeziile de atunci diferă de modalităţile de după Eliberare. Anterior, fabula sa putea

fi integrată acelei aplecări duioase de părinte asupra microcosmosului şi universului infantil. După 23 August, fabula argheziană îşi trage seva din pamflet, prin virulenţă, prin viziunea sarcastică şi uriaşul grotesc. în ciclul de fabule din volumul „Stihuri pestriţe”, simbolurile continuă portretistica din pamfletele sale în proză, în „Dihania” sau „Păianjenul negru”. Trăsăturile hiperbolizate ale personajelor dau impresia de monstruos. Păianjenul, gînganie minusculă, capătă gene de taur şi ţese o pînză pe un gherghef cît ţara. Arghezi ia din simbolica basmului popular nu numai animarea necuvîntătoarelor dar şi fabulos, miraculosul şi în tiparele lui toarnă veninul pamfletarului. Dihania înghite ca în poveste copăi şi troace, căldări, cazane şi hîrdaie şi este greu cît un bivol, mare cît o vacă. Monstruosul imaginii este risipit, redus la dimensiunile realităţii printr-o zeflemea : „E cel mai mare porc din ţara, da’ tot un porc”. Arghezi preia şi unele personaje comice din paremiologia populară, printre care renumitul Păcală din „Balada maeştrilor”, care cu falsă nedumerire smulge masca impostură şi grandomaniei.

Fabulele perioadei contemporane se caracterizează prin dezbaterea unor teme de mare actualitate şi se întruchipează în cadrul unei mari diversităţi de stiluri, de la cascadele de calambururi ale lui Breslaşu la •sceneta comică a Ninei Cassian, de la portretele microscopice ale lui laţo- mir la microcomediile lui Mănescu şi Baranga. Realizările în acest domeniu ale unor scriitori talentaţi de astăzi fac ca fabula sa cunoască 1.1 epoca noastră o nouă înflorire.

Plan dezvoltat

Introducere'

(Definiţie, caractere, reprezentanţi ai literaturii universale).

Proza epistolară e o specie a genului epic, de obicei o schiţă sub* formă de scrisoare, redactată într-un stil direct. Se reproduc fapte autentice, se portretizează personaje existente în realitate. De cele mai multe- ori, ea este creată în vederea publicării ca orice operă literară.

Proza epistolară are un caracter documentar şi în acelaşi timp e un mijloc de a exprima deschis idei, concepţii social-politice şi filozofice.

Primele consemnări ale genului epistolar în literatură aparţin anti-chităţii latine (Ovidiu : Scrisori din exil – unde se descriu peisaje do-brogene, Horaţiu : Epistole). Scrisorile autorilor antici sînt în versuri..

Proza epistolară cunoaşte un moment de înflorire în timpul domniei. Regelui-Soare, cînd un număr mare de personalităţi culturale şi ştiinţifice îşi transmit ideile în cadrul unor memorabile corespondenţe.

Din punct de vedere literar vorbind, cele mai cunoscute dintre aceste corespondenţe sînt scrisorile doamnei de Sevigne către fiica ei şi ale doamnei de Maintenon, care constituie o adevărată frescă a epocii lui. Ludovic al XlV-lea.

Genul epistolar e folosit frecvent de enciclopedişti (Voltaire). Prin Montesquieu, romanul epistolar capătă o expresie deosebit de originală în „Scrisorile persane", roman bazat pe filozofia luminilor. Alt roman epistolar celebru : „Legăturile periculoase" de Choderlos de Laclos, e publicat: tot în secolul al XVIII-lea.

Cuprins. (Apariţia în literatura română – Reprezentanţi de seamă), în literatura română, proza epistolară ia naştere şi se dezvoltă în perioada paşoptistă, care a însemnat o epocă de pionierat pentru dezvoltarea multor specii literare în principate. Dintre cultivatorii prozei epistolare : Negruzzi, Ghica, Alecsandri, Kogălniceanu, Negri, Russo, Voi- nescu II.

Cea mai importantă realizare a prozei epistolare trebuie considerată ciclul „Negru pe alb[u] de Constantin Negruzzi, compus din 30 de scrisori adresate unui prieten imaginar. Ciclul se caracterizează prin diversitatea tematică şi artistică. În susţinerea ideilor sale, scriitorul foloseşte polemica („Vandalism"), critica literară („Un poet necunoscut"), disertaţia pe probleme de limbă („Critică") sau istorie („Ochire reprospec- tivă") în prezentarea epocii, schiţarea de caractere („Fiziologia provincialului", „Lumînărică"), moravuri („Reţetă", „Istoria unei plăcinte" etc.). în „Vandalism" (Scrisoarea III), autorul semnalează indiferenţa autorităţilor faţă de distrugerea monumentelor istorice. Preocuparea se înscrie în întregul curent de reînviere a trecutului glorios. Desigur, putem vedea aici şi o influenţă a literaturii ruinelor. De altfel, Negruzzi este foarte interesat de probleme de arheologie, îmbinînd sentimentul înflăcărat pentru epocile glorioase din istoria ţării

cu cunoaşterea detaliilor arhitectonice ale diferitelor lăcaşuri sfinte şi monumente („Trisfetitele”, Scrisoarea XXI – prezentarea frumuseţii bisericii Trei Ierarhi, construită de Vasile Lupu).

Majoritatea scrierilor indică atitudinea antifeudală a lui Negruzzi printr-o critică a marii boierimi, care transpăruse anterior şi în nuvela istorică „Alexandru Lăpuşneanul”. Cea mai cunoscută este „Istoria unei plăcinte” – Scrisoarea III, care are un caracter de schiţă, cu conţinut anecdotic. Se satirizează plaga favoritismului, concluzia fiind sprijinită prin reproducerea versurilor populare : „Cu iaurt, cu gogoşele, te făcuşi vornic mişele”.

Tot schiţe satirice sînt „Un proces la 1826”, „lepurărie”, „Pentru ce ţiganii nu sînt români”. în aceasta din urmă se discută problema dezrobirii ţiganilor. Negruzzi are aceleaşi idei progresiste ca şi Kogălniceanu şi Vasile Alecsandri. „Fiziologia provincialului” (Scrisoarea IX) ne introduce în alt domeniu de probleme. Negruzzi este un maestru în pictura caracterelor. Putem recunoaşte aici o serie de mijloace clasice asemănătoare cu cele ale lui La Bruyère, pe care se grefează influenţa fiziologiilor balzaciene, la modă în acea vreme. Şi Kogălniceanu îşi va lua drept model pe boierul provincial în „Provinţialul la Iaşi”. Curiozitatea, trăsătură specifică a provincialului, e prezentată umoristic şi în „Reţetă” (Scrisoarea II). în toate aceste scrisori, Negruzzi .•se arată un fin umorist, reuşind să dozeze perfect diferite mijloace compoziţionale şi de caricaturizare a personajelor. Interesantă în domeniul prozei epistolare e şi Scrisoarea XII – „Tăndală şi Păcală”, în care acumularea de proverbe, felul în care se asociază prin analogii verbale, provoacă rîsul. Mijloacele folosite în această Scrisoare anunţă comicul lui Creangă. Problemele filologice cuprinse în Scrisorile XIV, XV, XVI, XVII fac parte dintr-o preocupare răspîndită la toţi paşoptiştii şi conţin o împotrivire faţă de curentul latinist. Scrisoarea „Ochire retrospectivă” (XIX) are contigenţe cu romantismul. Cu prilejul unei plimbări. Negruzzi evocă istoria naţională într-o succintă trecere în revistă. Scrisoarea ne pune în lumină semnificaţia pe care o acorda Negruzzi figurii lui Alexandru Lăpuşneanul din celebra sa nuvelă. El accentuează asupra politicii progresiste a acestui domn cu idei centralizatoare, dar care n-a ştiut să pună stavilă în faţa marii boieiimi feudale pe „însuşi poporui” (...) „de aceea faptele lui au fost considerate crude şi ••çl drept tiran”. . w

în veneraj, ciclul de Scrisori e o operă de orientare clasica, prin, ^problematică, prin concizia şi claritatea expresiei, prin eleganţa sti

lului. Se simte detaşarea faţă de situaţiile înfăţişate şi faţă de cadrul de natură, chiar cînd. rare ori, scriitorul descrie peisaje. Tudor Vianu nota că natura este văzută de Negruzzi prin prisma artei, cînd nu e redusă la mişcătoare dimensiuni umane, graţie ironiei amabile a scriitorului.[1]

Negruzzi foloseşte multiple referinţe literare din mitologia şi literatura clasică, procedînd din acest punct de vedere cum vor face mai tîrziu Odobescu şi Hogaş.

Ibrăileanu îl caracterizează prin spiritul său drept primul junimist[CDXXIV CDXXV].

Ion Ghica e un scriitor care a fost cunoscut şi a rămas în istoria literaturii române datorită aportului său în proza epistolară.,, Scrisorile către Vasile Alecsandri" (1889) constituie o culegere a materialelor publicate timp de 12 ani în Revista Nouă a lui Hasdeu. În această lucrare, scriitorul realizează tabloul societăţii româneşti din prima jumătate a secolului al XlX-lea („Din timpul zaverei", „Din timpul lui Caragea", „Şcoala de acum 50 de ani"). Valoarea documentară e mai mare decît cea a scrisorilor lui Negruzzi. Naraţiunea presărată cu anecdote şi cu numeroase notaţii umoristice înrudeşte această operă cu ciclul „Negru pe alb". Ghica se relevă şi el prin arta portretistică. E deosebit de bine realizat portretul cămătarului din „Băltăreţul". Cînd inventează e lipsit de viaţă, dar evocările sînt pline de culoare. Prin întrebări retorice, el caută să introducă pe cititor în epoca în care se petrece acţiunea. Stilul e cînd ornat, cînd de o simetrie clasică, ca în reproducerea convorbirii lui Saint Marc Girardin cu un locotenent român la Islaz, care e considerată de George Călinescu drept o pagină vrednică de un mare comediograf.

Scrisorile lui Ghica schiţează portretul multor oameni de cultură ai vremii, ajutînd astfel la cunoaşterea personalităţii lor (Nicolae Bălcescu, Grigore Alexandrescu, Theodor Diamant – socialist utopic – şi alţii).

Fără să atingă o mare valoare artistică, proza epistolară a fost cultivată şi de alţi scriitori ai epocii.

însemnătate literară au şi scrisorile lui V. Alecsandri, chiar dacă în cadrul prozei scriitorului nu ocupă un loc important. Se încadrează în ultimii ani de creaţie (1881) şi sînt adresate lui Ion Ghica (probabil ca răspuns literar, schimb de idei).

„Pîinea amară a exilului" (1881) este un început de satiră a demagogiei liberalilor. „Vasile Porojan" este o evocare plină de melancolie şi seninătate. Se creează un remarcabil portret. Este schiţată figura prietenului din copilărie al scriitorului, Vasile Porojan, ţigan rob, priceput în înălţarea zmeielor. Anii copilăriei şi ai studiilor de la pensionul Cuenim se profilează cu fermecătoare şi reţinută duioşie, împletită cu umoi' bătrînesc, fin şi îngăduitor (indirect, militează şi pentru dezrobirea ţiganilor).

CDXXIV Tudor Vianu, Arta prozatorilor români, I, Biblioteca pentru toţi 1966, p. 60.

CDXXV G. Ibrăileanu, Spiritul critic în cultura românească, Cultura românească» 1922, p. 98.

O Scanned with OKEN Scanne

„lată-ne cu iarna-n ţară” – o reprezentare a traiului de fiecare- zi la Mircești, e făcută natural şi atrăgător.

Alte corespondenţe cu valoare literară sau documentar-literară,. M. Kogălniceanu – scrisori de familie, către tatăl său, în călătoria spre Lunéville în (timpul adolescenţei). Scrisoarea emoţionantă de condoleanţe la moartea lui Vasile Alecsandri. Se conturează, în aceste scrisori,, mai bine, portretul scriitorului care a îndrumat salutar literatura noastră.

Costache Negri (nu este un literat propriu-zis, dar are un rol deosebit în închegarea frontului paşoptist). Creaţia literară redusă şi fără multă valoare artistică. Reţin atenţia epistolele adresate fiicei sale (scrisori de familie), prietenilor : V. Alecsandri, I. Ghica, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu etc. Informaţii diverse, bogate. Caracteristică însă este sinceritatea autorului, naturaleţea, afectivitatea. Cele mai multe- din paginile scrisorilor sînt străbătute de patriotism fierbinte. Sînt interesante preocupările lui C. Negri : horticultor, numismat, amator de pictură, cititor al literaturii naţionale şi universale. Scrisul său este înţelept, moralist, stilul nuanţat (lapidar, sentenţios, concis, liric), sobru, direct).

O epistolă către V. Alecsandri scrie şi Alecu Russo – în mai 1842 – în care face o descriere a palatului lui Duca-Vodă din Iaşi.

Încheiere

Proza epistolară are o deosebită valoare în perioada paşoptistă *z*

— fixează epoca ,ou aspectele ei, oameni, fapte, idei ;

— fixează preocupările scriitorilor vremii pentru dezvoltarea limbii şi literaturii noastre ;

— conturează personalitatea, trăsăturile psihice ale unor personalităţi ale culturii şi literaturii noastre.

Proza epistolară devine şi o tehnică compoziţională a romanului – D. Bolintineanu „Manoil” (publicat în 1855), primul roman epistolar sentimental – (în tradiţia „Noii Eloise” a lui Jean-Jacques Rousseau)-.

Nuvela istorica în secolul al XlX-lea

(

14

Plan dezvoltat

Introducere

i

I. *Locul speciei în literatura secolului al XlX-lea, condiţiile şi sco¡pul creerii ei.*

1. Nuvela istorică apare pentru prima dată în literatura

O Scanned with OKEN Scanne

paşoptistă ; *cea dinţii nuvelă istorică se publică în *Dacia literară :* „Alexandru Lă- puşneanul” (C. Negruzzi – 1840). 2. Scriitorii vremii au dezvoltat nuvela istorică mai mult după lansarea chemării *Daciei literare* (inspi- Taţia din trecutul istoric), punînd-o în slujba idealurilor naţionale. Faţă de lirica patriotică, ea avea posibilitatea de cuprindere mai amplă şi complexă a faptelor istorice care să servească de model contemporanilor. 3. Scriitorii care au cultivat nuvela istorică : a) *C. Negruzzi* – („Alexandru Lăpuşneanul”, „Sobieski şi românii” din capitolul : „Fragmente istorice”), este creatorul speciei ; b) *G. Asachi* („Ruxandra ^doamna”, 1841, „Svidrighelo”, „Dragoş”, „Bogdan Voievod”, „Petru Rareş”, „Valea Albă”) ; c) *M. Kogălniceanu* („Trii zile din istoria Mol- daviei”, *Propăşirea* – 1855) ; d) *D. Bolintineanu,* cîteva încercări de nuvele istorice : „Un tiran pe tronul Moldovei”[1], „Ştefan cel tînăr- *Vodă”[CDXXVI CDXXVII]; e) *Alexandru Odobescu* „Mihnea Vodă cel Rău”, 1857, „Doamna Chiajna, 1860) din „Scene istorice din cronicile Ţării Româneşti”.

Cuprinsul. Conţinutul şi realizarea artistică a nuvelelor istorice.

Prima nuvelă izbutită din literatura noastră este „Alexandru Lă-puşneanul”, de Costache Negruzzi. Este publicată în *Dacia literară* în 1840, în creaţia lui Negruzzi este opera capitală care-l consacră. Meritele lui Negruzzi în fundamentarea speciei sînt recunoscute de contemporani şi urmaşi (Odobescu, Eminescu : „Epigonii”)[CDXXVIII]. Negruzzi trece la 'concepţia idealizatoare a trecutului istoric la viziunea lucidă asupra istoriei (ca Victor Hugo sau Puşkin). 1. Izvor de inspiraţie – Cronica lui

---

CDXXVI D. Păcurariu în studiul critic despre D. Bolintineanu, La capitolul : „Biblio
grafie”. Opera scriitorului – notează la pag. 146 : „Un tiran pe tronul Moldovei”. Nuvelă istorică, Bucureşti (1911). Biblioteca Naţională ilustrată, nr. 5). i

CDXXVII G. Călinescu – Istoria literaturii române, 1941, pag. 229 „Un fel de CDXXVIIInuvelă istorică, Ştefan cel tînăr Vodă (eroi secundari : „Hatmanul Arbore, Cărăbăţ, deşi cu mai multă ficţiune, nu e mai puţin naivă”.

Scanned with OKEN Scanne

Grigore Ureche şi Miron Costin; 2. Tema – Lupta sîngercasă dintte boieri şi domn în a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu (sec. XVI) – 3. Compoziţia liguroasă, episoadele se grupează în patru capitole (ca actele unei piese), cu un moto semnificativ fiecare. Acţiunea sobră se gradează în jurul conflictului dintre Alexandru Lăpuşneanu şi boierii lui Ştefan Tomşa. Capitolul I („Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau"). Conflictul dintre Lăpuşneanu, revenit la domnie şi boierii lui Tomşa (Spancioc, Stroici, Moţoc) conturează de la. început trăsăturile personajelor: Lăpuşneanu – domn feudal autocrat,* neîngăduitor cu tentativele boierilor, abil şi violent la nevoie ; „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau" Moţoc – tipul boierului linguşitor, gata de compromisuri cu puterea,, trădător ; Spancioc şi Stroici sînt hotărîţi de a-l înfrunta şi răpune pe-Lăpuşneanu. Dialogul viu şi dramatic ; Capitolul II („Ai să dai samă, doamnă") inventat de Negruzzi – aspecte romantice – Intervenţia domniţei Ruxandra pe lîngă Lăpuşneanu să nu mai „taie" pe boieri. Capi-, toiul III („Capul lui Moţoc vrem"...) punctul culminant (act de tragedie-shakespeariană şi în tradiţia dramei romantice). Cuvîntarea lui Lăpuşneanu în biserică (aspect festiv), măcelărirea boierilor la ospăţul de la palat (consemnată în cronică) amplificată epic de scriitor şi imaginea macabră a piramidei de capete sînt scenele cheie ale acestui capitol. Punctul culminant al capitolului este intervenţia masei : „Capul lui Moţoc vrem"... Dialogul dintre Lăpuşneanu şi Moţoc. Luciditate – sînge rece, răzbunarea diabolică a domnitorului şi servilismul, laşitatea boierului. Replica lui Lăpuşneanu „proşti dar mulţi" formulează pentru prima dată în literatura noastră dreptul mulţimii de a interveni în istorie pentru dreptate. Capitolul IV („De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu..."). Moartea lui Lăpuşneanu în cetatea Hotinului (cadru sinistru), otrăvit de Spancioc şi Stroici, împreună cu domniţa Ruxandra şi mitropolitul Teofan (final de tragedie). Dramatismul nuvelei redat prin scene, dialog viu şi dominant naraţiunii. Scene romantice (piramida de capete), personaje romantice, antiteze (Lăpuşneanu-Ruxan- dra), culoarea locală (descrierea sălii de ospăţ, arhaismele). Stilul sobru, concis, clar. Realismul în prezentarea luptei pentru putere se împleteşte cu romantismul (scenele tari, personajele, antitezele) şi cu aspecte de compoziţie clasică (sobrietatea dialogului, concizia clasică a expunerii.

__ „Alexandru Lăpuşneanul" este o sinteză strălucită de specific naţional,' inspiraţie romantică şi clasicism al formei. A constituit model de creaţie (Odobescu şi alţii) şi o cotitură în dezvoltarea genului la noi. A depăşit graniţele literaturii române, a trecut – prin traduceri şi în literatura universală[1] ; nuvela a fost dramatizată (încercări şi realizări : Bolintineanu, Eminescu, G. M. Zamfirescu). .

II Nuvelele istorice ale lui *Gh. Asachi,* cronologic şi artistic, se situează după capodopera lui Negruzzi care i-a servit de model 1) „Ruxandra doamna" (1841) atmosferă istorica şi de legenda, elemente m_xo-

WS »Ü?J5Ä■»„„ <„„■ IE '• zent, 1941, p. 205).

dramatice (travestiri, substituiri, întîlniri nereale), expunere lirică-epică, elemente clasice descriptive ; Ruxandra îl iubeşte pe Coribut

cel real, dar şi pe cel presupus (Timuş) personajele şterse ; Moldova e comparată cu Troada. 2) „Svidrighelo” (realităţi şi intrigi de la curtea regală polonă şi aceea domnească din Moldova, după moartea lui Alexandru cel Bun). Refugiat în Moldova, întîlneşte un cioban Neagp – care îi recomandă să se facă păstor. Repus duce al Lituaniei, Svidrighelo a luat cu el pe Anca (fiica lui Neago – care l-a salvat) şi cortul păstoresc – pavăza sa. Finalul este un elogiu adus moldovenilor în istorie. Povestirea este mai sobră, deosebit, întîlnim elemente de idilă pastorală. 3) „Dragoş” în „introducere historică[44] – spune că va da o explicare mai adevărată întemeierii Moldovei. Amestec de antichitate cu evul mediu – decor romantic, scene romantice. Celelalte nuvele au acelaşi cadru compoziţional de împăcare a antichităţii cu evul mediu, zeităţi greceşti, romane, personaje istorice române. Sînt mai mult povestiri fantastice – în general – cu intervenţii patriotice – decît nuvele. Nuvelele ar încerca să creeze o mitologie românească. Asachi atribuie personajelor sale accente din cultura sa luministă.

III. *M. Kogalniceanu* în „Trii zile din istoria Moldavei[44] a vrut să redea destinul tragic al domnitorului descăpăţînat, Grigore Ghica (influenţă a lui Negruzzi) şi uciderea boierilor Bogdan şi Cuza de către domnitorul Constantin Moruzi. Opera a rămas neterminată.

IV. încercările de nuvelă istorică ale lui *D. Bolintineanu* nu sînt la nivelul cerinţelor speciei şi nu pot să comporte o prezentare.

V. Cu *Alexandru Odobescu* – nuvela istorică îşi face din nou simţită prezenţa în literatura din a doua jumătate a secolului al XlX-lea. ,,Scene istorice din cronicele româneşti : „Mihnea Vodă cel Rău[44] şi „Doamna Chiajna[44] (scriitorul mărturiseşte că a avut model capodopera lui Negruzzi). Tema lor – un episod dramatic din luptele politice din secolul al XVI-lea pentru consolidarea dinastiei Basarabilor pe tronul Ţării Româneşti – conflictul între boierii olteni şi munteni (Dă- neşti şi Drăculeşti), moştenitori ai lui Mircea cel Bătrîn. „Mihnea Vodă -cel Rău[44] compus ca şi modelul din 4 capitole precedate de un titlu şi moto : I. Măneşti („Să n-aibi milă[44]) ; II. Curtea-de-Argeş („Nu-i aşa că avuţiile-s amăgitoare...?[44]) ; III. Cotmeana („Fuga e ruşinoasă, dar e sănătoasă...[44]) ; IV. Sibiu („Să ştie tot omul că am omorît pe Mihnea Vodă ![44]). Se arată : împrejurările în care Mihnea ocupă tronul după moartea lui Radu Vodă, cruzimea şi tirania pentru a-şi menţine tronul (comploturi, omorîrea fiului lui Pîrvu – Ilie în noaptea nunţii, răpirea miresei, masa (pilaful cu boabe de mărgăritar), replică scenei similare din „Alexandru Lăpuşneanul[44], pedeapsa boierilor care discutau mîrşăvia faptelor lui, fuga în Transilvania şi uciderea lui de către trimişii lui Neagoe. Mihnea este personajul principal – crud, imoral, viclean, lipsit de scrupule, intrigant. Nu apare în prim plan în toate capitolele. Stoica (un Moţoc mai puţin realizat) este slugarnic şi linguşitor. Compoziţia – romantică – personaje în antiteza (Mihnea-Smaranda; Stoica – complotiştii în frunte cu lacşăg). Culoarea locală, vestminte, moravuri (alaiul domnesc, încoronarea domnilor, nunta lui Hie, ospăţul etc.) ; scene excepţionale :ră-

pirca, moartea Ilincăi, complotul de la Sibiu, măcelul, descrieri de natură de esenţă romantică. Stilul romantic, fraza amplă, muzicală (ca •şi în „Doamna Chiajna”). „Doamna Chiajna” – compoziţia împărţită în 4 capitole : I. Mormîntul ; II – Nunta ; III. Fuga ; IV. Pustnica. Doamna Chiajna – soţia lui Mircea, fiul lui Mihnea după moartea soţului, luptă să păstreze scaunul domnesc pentru fiul ei, Petru. Pentru a-şi atinge scopul, doreşte să-şi căsătorească cele două fiice cu grecii Stamate Paleologul şi Andronic Cantacuzenul ; Ancuţa cea mică şi cea mai frumoasă iubeşte pe Radu Socol (din familia duşmană, care o răpeşte în timpul nunţii). Chiajna îl urmăreşte, Radu este omorît, iar Ancuţa înnebuneşte, va trăi în pustnicie, fără să fie iertată de Chiajna. ‘Chiajna este şi ea omorîtă de un grup de boieri moldoveni, în frunte cu vornicul Dumbravă. Nuvela are două planuri : unul istoric şi al doilea sentimental. Personajele sînt şi aici în antiteză. Scene şi descrieri cu efecte auditive (ex. o noapte de iarnă la ţară). Nuvelele lui Odobescu nu întrec modelul „Alexandru Lăpuşneanul”, care rămîne cea mai reprezentativă nuvelă istorică.

Încheiere

Nuvela istorică se afirmă şi se dezvoltă, după cum am văzut, în perioada paşoptistă şi postpaşoptistă, ajungînd la realizări superioare, dar şi unice („Alexandru Lăpuşneanul”). Specia se cultivă mai puţin după această etapă.

Satira în versuri în secolul al XIX-lea

Plan dezvoltat

Introducere

1. Definiţia satirei : Specie a genului liric, satira ia o atitudine critică faţă de ridicolele individuale şi sociale.

2. Evoluţia satirei : Există elemente de satiră în literatura elină: (iambii lui Arhiloc, operele lui Simonide şi Lucian). Se constituie ca: specie în literatura latină. Iniţiatorul ei : Lucilius – 149-103 î.e.n Expo- nenţi proeminenţi : Juvenal, Horaţiu, Persius.

Specia va fi preluată de literaturile moderne, evoluînd de-a lungul veacurilor. Moment de înflorire în timpul clasicismului francez (reprezentant : Boileau) şi în timpul enciclopediştilor (reprezentant : Vol- taire).

Satira clasică se deosebeşte de cea romantică prin poziţia eroului:' liric, aparent detaşat faţă de obiect în prima, făcînd o critică necesară, obiectivă şi vehement profetică, dar de cele mai multe ori fără: speranţă de ameliorare în a doua. Satira capătă forme variate în literatura contemporană, păstrîndu-şi fondul critic. G. Călinescu spune* despre ea : „Genul înfăţişează intr-un fel treapta cea mai înaltă a. liricii şi adevărul e că toţi poeţii mari l-au cultivat fiindcă la elementul intelectual se adaugă invectiva. Satira coboară în instinct, de* unde şi necesitatea culorii verbale”[CDXXIX].

Cuprins

1. *Abordarea satirei* la noi în ţară ţine de îmbogăţirea genurilor şi speciilor literare în perioada paşoptistă, perioada de formare a literaturii moderne. Elemente de satiră există şi anterior în producţiile’ folclorice, în poeziile lui Alecu Văcărescu etc. Dar acum ea devine o-specie clar delimitată şi frecvent folosită, intrînd în aria speciilor satirice preferate de scriitorii militanţi ai epocii pentru că slujea luptei' lor alături de fabulă şi comedie. Se observă cîteva înrîuriri mai importante (Voltaire, Boileau şi Antioh Cantemir).

Asachi’ indică la prelucrarea sa, „Satiră asupra omului”, „imitaţie după Boalo”.

CDXXIX G. Călinescu, Istoria literaturii române, Buc., 1941, pag. 412..

Lneoii satira se exprima sub forma anti-odei, avînd un caracter ¿zeflemitor mea din titlu (Bolintineanu : „Odă la boierii antinaţionali[14]). Procedeul şe găseşte şi la Hasdeu („Odă la ciocoi[44]).

Limbajul violent, pitoresc, cu numeroase expresii populare atît la ^aceşti autori cit şi în satirele lui Eliade Radulescu nu urmează principiul clasicismului privitor la eleganţa şi nobleţea stilului.

^GZV°ltarea satirei, cel mai aproape de satira clasică se situează Grigore Alexandrescu. în şcoală recită pe dinafară pe Boileau, Voltaire şi La Fontaine. înclinaţia sa nativă pentru literatura satirică .este întărită de cunoaşterea clasicismului francez, ceea ce va duce la realizări remarcabile în cadrul satirei, epistolei şi fabulei.

Tonul prefeţei la ediţia de „Satire şi fabule[44] din 1842 anunţă procedeele caracteristice speciei epistolei şi satirei.

Principalele satire „Epistolă lui Voltaire[44], „Epistolă către Donici[44], „Cometa[44], „Răspuns cometei[44]. Cea mai însemnată : „Satiră. Duhului meu[44]. Numai dedicaţia aminteşte de satira a IX-a a lui Boileau. I se mai datorează scriitorului francez unele imagini existente în satira a X-a »(Despre femei) : „Astăzi rîzi de o pedantă, mîine de o preţioasă[44]. Dar poezia lui Alexandrescu este o operă originală, surprinzînd viu frivolitatea şi lipsa de orizont a unei părţi din înalta societate românească din perioada Regulamentului organic.

Utilizează procedee ale satirei clasice, autoironia cu aer de nevinovăţie, care de fapt se îndreaptă împotriva celorlalţi. Limbajul elegant, ■ritmul vioi.

Excelează în tablouri demne de comedia de moravuri, cu o urmărire plină de haz a detaliilor vestimentare, gesturilor, mişcărilor de ansamblu. „Epistola către Donici[44] conţine versuri care, fără forţa şi patima romantică a lui Eminescu, reliefează sensul din „Criticilor mei[44] • _.,Suţu zice într-o carte că în Grecia de vrei / Poţi să scrii orice îţi place jfără vorbe şi idei / Mulţi din autorii noştri au acest talent dorit / Cu locul, cu-mprejurarea, cu vremile potrivit[44].

3.Satira romantică îşi găseşte un strălucit reprezentant în Eminescu. Printre primele satire „Junii corupţi[44] (1869), o chemare la lupta ■naţională adresată tinerilor, care însă datorită parazitismului şi decăderii nu vor răspunde.

Mai sînt vizibile mijloace poetice paşoptiste, dar suflul liric anunţa o personalitate poetică neobişnuită.

„Epigonii[44] (1870) reprezintă o artă poetică care-l diferenţiază pe .autorul ei de spiritul junimist refractar curentului „Daciei literare[44]. 'Termenul care da titlul poeziei circula în literatura germană. în scrisoarea către Negruzzi, poetul însuşi face o analogie între poemul său :şi xenia „Jeremiade[44] de Schiller. înfierarea epigonilor se realizează prin punerea lor în antiteză cu scriitorii călăuziţi de un ideal. Pentru a sublinia valoarea înaintaşilor, universul poetic al acestora este recreat printr-un vers sau o întreagă strofă, pe cînd epigonii, deşi numiţi în scrisoarea explicativă către directorul „Convorbirilor[44], rămîn în poezie .anonimi în insignifianţa lor, caracterizaţi colectiv : „simţiri reci, harfe zdrobite inimi bătrîne[44]. Condamnarea lor este veşnică pentru ca ei reprezintă trecutul, pe cînd predecesorii lor viitorul.

Prima parte a poemului proiectează într-o lume armonioasă realizata prin epitete, metafore şi personificări, preluate din opera scriitorilor de la 1848 : zile de *aur,* visări *dulci* şi *senine, dulci* şi *mîndre* primăveri. Elementul feeric se adaugă desăvirşind hiperbolic imaginea : zile *cu trei sori în frunte.* Potrivit regretului pentru vremea înaintaşilor este utilizat arhaismul evocator : *scripturi, jilomele,* împreunăi cu expresia populară şi regionalismul: Mureşan *rumpe* coarda de aramă, iar Negruzzi şterge *colbul* de pe cronice bătrîne. în contrast cu limba şi stilul primei părţi, în partea a doua abundă neologismele : privire *scrutătoare,* lustru *fără bază, o convenţie* e totul. Elipsa predicatului contribuie şi aici, ca şi în „împărat şi proletar", la definiţii* care nu admit replică : „Dumnezeul nostru-umbră, patria noastră o» frază", în opoziţie cu caracterizarea predecesorilor : „Sufletul vostru : un înger, inima voastră : o liră". Succesiunea şi gradaţia antitezelor accelerează şi sacadează ritmul acuzaţiilor. Concluzia platitudinii contemporane se exprimă tot prin alăturarea elementelor antitetice, care- apoi se transformă într-o enumerare a orice reprezintă viaţa, a orice există : „Proşti şi genii, mic şi mare, sunet, suflet, lumină – toate-s praf"... în cadrul acestor antiteze se detaşează perfecţia formulelor metaforice : „Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri"- care conţin, de fapt, aceleaşi noţiuni contrastante. Acţiunea mediocră de a remedia vremelnic procesul de uzură, de deströmare : „cîrpim"- sau cel chiar de a macula : „mînjim" sînt aplicate grandioaselor şi nemărginitelor forţe ale naturii : cerul şi marea.

Finalul shopenhauerian anunţă scepticismul demonului romantic :: „Toate-s praf, lumea-i cum este, şi ca dînsa sîntem noi".

„Cugetările sărmanului Dionis" (1872) merg pe linia autoironizării$_y$ în spiritul poeziei lui Heine.

Meditaţia asupra soartei poetului privită aici cu umor devine din. ce în ce mai amară în postume. Aici preocupările pentru satiră sînt revelatorii („Versuri cu unghi", „Bismarqueuri de falsă marcă", „Epistolă deschisă către homunculul Bonifaciu"). Descoperim în ele strofe-variante pentru „Criticilor mei", poezie proiectată încă din 1877.

Cele cinci scrisori înfăţişează* „un moment superior"[1] din opera, poetului. „Scrisoarea 1" începe cu teme lirice, dar cînd se trece la partea referitoare la soarta geniului după moarte, expresia devine pamfletară. plină de tropi care concretizează inutilitatea muncii dascălului*. Călinescu consideră că după maniera swiftiană omul zilnic e piticul,, iar cărturarul închipuie uriaşul. „Scrisoarea II" sporeşte în sarcasm- Al. Piru o socoate „cea mai ilustrativă pentru genul epistolar eminescian"[CDXXX CDXXXI]. Avalanşa interogaţiilor retorice, amploarea criticii care dintr-un unghi cuprinde trăsăturile întregii orînduiri, fac din ea o pagină de revoltă plină de dezgust împotriva societăţii burgheze. Privitor la vehemenţa acestei poezii, Caragiale l-a acuzat pe Maiorescu de a fi tur-

---

CDXXX G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, Buc., 1963, p. 144, Edit. pt. lit. şi artă, voi. V.

CDXXXI — Studii eminesciene, Edit. pt. lit., 1965, p. 396.

5 Scanned with OKEN Scanner

nat ..apă de trandafiri în veninul nativ al poetului”, sugerînd schimbarea termenilor „fameni” în ,,oameni” şi „a scîrbi” cu „a mîhni”-.

..Scrisoarea III” (1880—1881), satiră politică, precedată de „Ai noştri tineri”, desăvîrşeşte caricatura tînărului parazit începută în „Junii ¿corupţi”. Ca şi în comediile lui Caragiale se denunţă demagogia politicianistă : condamnarea ei poetul o realizează printr-o antiteză romantică între trecutul glorios şi vremea în care trăieşte el. Portretul fizic ■monstruos al politicianului burghez e obţinut prin scoaterea în evidenţă a numai cîtorva elemente caricaturale, însoţite de invectivarea practicilor nefaste făcută pe ton jurnalistic. Se reiau expresii din articole („Comedia minciunii”, „Hidoasă pocitură”). Procedeul acumulării prin apoziţiile peiorative în „Epigonii” se reia într-o enumerare care traduce plastic îngrămădirea la conducerea ţării a tuturor nulităţilor : .„Incit fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii / Bîlbîiţi cu gura strîmbă rsînt stăpînii astei naţii !”.

„Scrisoarea IV” şi „Scrisoarea V” (postumă) vizează frivolitatea «dragostei în societatea burgheză, în opoziţie cu idealul comuniunii pînă la identificare a celor doi îndrăgostiţi pe care-l are poetul.

înrudită cu satirele e şi „Glosa”, pentru caracterul ei critic care vine în contradicţie cu ideile schopenhauriene pentru care pledează. Departe de a păstra superioară distanţă faţă de relele constatate, Eminescu le priveşte cu o revoltă încă vie : „Nu spera cînd vezi mişeii / La nzbîndă făcînd punte / Te-or întrece, nătărăii / De ai fi cu stea în frunte”. „Criticilor mei” (1884), în forma unei satire la adresa criticilor care nu ştiu ce înseamnă munca artistului, este o nouă artă poetică consemnînd strădania creatorului de a transmite „adevărul” în modul cel mai expresiv.

Paralel cu „Scrisorile” eminesciene se aud acordurile satirei lui IMacedonski. Deşi adversar al junimismului şi al lui Eminescu, este «evidentă înrîurirea marelui clasic asupra orientării satirei conducătorului revistei *Literatorul.* Ciclul de „Nopţi”, care sînt concepute după ciclul cu acelaşi titlu al lui Alfred de Musset, reprezintă o altă etapă nn cadrul speciei şi anunţă înnoirile simboliste în tehnica poeziei noastre. Satirele lui Macedonski privesc tot soarta şi misiunea artistului. ‘Suferinţa şi revolta faţă de viaţa creatorului în lumea burgheză îl duc pe poet la o asprime desperată. Tudor Vianu scria : „în rîsul amar al „Nopţii de noiembrie” sau al „Nopţii de martie” se eliberează o suferinţă. Imaginile groteşti legate de scena povestită a naşterii sau de perspectiva morţii sînt produsul unei fantezii desnădăjduite care găseşte acest mijloc de a se mîntui de cumplitele constrîngeri ale vieţii”[CDXXXII] [CDXXXIII]. Atmosfera lugubră a romantismului tîrziu, cu predilecţie pentru groază şi moarte, capătă o mare plasticitate în „Noapte de noiemvrie”. Viziunile de dans macabru şi contemplările putrefacţiei vestesc trecerea de la romantism la simbolism ca în opera baudelairiană. Capodopera evocărilor de mare putere coloristică este „Noaptea de decembrie” simbol

---

CDXXXII I. L. Caragiale, Două note, Despre literatură, Mica bibi, critică, Ed. pt. lit.» 1956, p. 59. . . . mm ᵀᵀ în-

CDXXXIII T. Vianu, Scriitori romani, B.P.T. 1971, II, p. 40a.

O Scanned with OKEN Scanne

al luptei dintre cinste şi turpitudine, pe drumul creaţiei, în care neonestitatea învinge.

Sugestia muzicală îmbinată cu luxurianţa exotică a imaginilor denotă o întrepătrundere rafinată a procedeelor parnasiene şi simboliste[CDXXXIV] ale poemului. Inedit pentru tehnica satirei în această poezie este paralelismul unor planuri antitetice ca tablou, dar similare ca înţeles r poetul moare în încăperea îngheţată, privind nesfîrşita cîmpie ninsă, conomitent cu emirul care se prăbuşeşte în deşertul arzător : „Şi moare' emirul sub jarul pustiei / Şi focu-n odaie se stinge şi el / Iar lupii tot uilă pe-ntinsul cîmpiei / Şi frigul se face un bici de oţel / Dar luna cea rece şi-acea duşmănie / De lupi care urlă . — ş-acea sărăcie / Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă / Sînt toate pustia din calea cea dreaptă / Ş-acea izolare, ş-acea dezolare / Sînt Meca cerească, sînt Meca cea mare. / Murit-a emirul sub jarul pustiei”.

Deznădejdea la Macedonski nu semnifică pesimism. Poetul este convins de misiunea lui regeneratoare (Prefaţa la „Poezii”, 1882) şi în „Noapte de mai” unde tendinţele romantice, parnasiene şi simboliste sînt reunite, el încheie astfel, aducînd omagiu splendorii naturii : „Cu clarobscur mască urîtul şi şterse formele prea bruşte / Făcu să tacă zbîrnîirea adunăturilor de muşte / (...) Iar cînd şi mie îmi zise cîntă c-un singur semn mă deşteptă”.

Iar în „Noaptea de Noembrie”, poetul se desprinde de putrefacţie şi planează în sferele superioare.

Continuatori activi, dar cu destul de scăzută originalitate, ai satirei eminesciene se dovedesc poeţii „Contemporanului” (Const. Miile, Traian Demetrescu, N. Beldiceanu). a căror virulenţă faţă de societatea înconjurătoare creşte sprijinită de credinţa în răsturnarea regimului burghez şi venirea unei ere noi, egalitare („Unui poet decorat”, „Indignare”, „Unui amic poet”, „Desmoşteniţii”, „Vechituri”, „Amurgul veacului”).

Poezia „„Liniște” de Vlahuţă îmbină modalităţile lui Alexandrescu din „Satiră. Duhului meu” cu reflexivitatea romantică.

încheiere

Satira în versuri este o specie care găseşte în secolul al XIX-lea şi în forma clasică şi în forma romantică reprezentanţi de seamă. Scrisorile eminesciene şi poeziile lui Macedonski constituie puncte culminante ale ei. Succesor al artei lor va fi în secolul al XX-lea Arghezi, care după Călinescu a fost întîiul epigon ce„părăsind obsesia melodiei, a înţeles un element poetic al „Scrisorilor” : violenţa şi deci invenţia verbală”'.

CDXXXIV G. Călinescu, Opera lui Eminescu, I3uc.. 1D63, Fund. pt. lit. şi artă, vol. V, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

O Scanned with OKEN Scanne

Plan dezvoltat

Introducere

a) *Definiţie, caracteristici, principali reprezentaţi ci' literaturii universale.*

Specie a genului dramatic care înfloreşte în perioada de afirmare a preromantismului şi romantismului. Se constituie în opoziţie cu tragedia clasică, prilejuind cele mai violente ciocniri între clasicism şi romantism (bătălia în jurul piesei „Hernani"). Se caracterizează prin amestecul de tragic şi comic, prin sursele de inspiraţie medievale sau din istoria modernă, prin abolirea regulii celor trei unităţi care era obligatorie în tragedia clasică, prin prezentarea acţiunilor violente pe scenă, prin complicarea intrigii cu incidente neprevăzute şi lovituri de teatru, prin travestiri şi transformări bruşte, prin efuziunile lirice ale personajelor care au ca erou principal un caracter excepţional de cele mai multe ori de origine umilă, evidenţiindu-se datorită însuşirilor sale deosebite. *Manifestul* cel mai cunoscut şi însemnat al dramei istorice romantice, unde se precizează trăsăturile ci principale : Prefaţa ?a piesa „Cromwell" de Victor Hugo (1872). *Principali reprezentanţi* Schiller (1789—1805), V. Hugo (1802—1885). Dramele sînt în versuri sau proză.

b) *Interesul pentru drama istorică romantică în cadrul afirmării curentului romantic la noi.*

Corespondenţa între Bolliac şi Negruzzi (1836). Bolliac exprimă admiraţia pentru Hugo şi regretul că teatrul românesc nu poate reprezenta „un romantism ca al lui Hugo". Consideră ca merite ale teatrului hugo- lian : adînca pătrundere a sufletului omenesc fiindcă nu se caută imaginea omului universal.

Precuvîntare la traducerea piesei „Maria Tudor" de C. Negruzzi (1837). După introducerea pe scena Franţei a sistemei lui Shakespeare, Goethe şi Schiller, s-au evidenţiat ca dramaturgi Hugo, Delavigne, Du- •mas. Negruzzi voieşte, tălmăcind pe Hugo să arate că teatrul „(această scoală de moral) ar trebui să înfăţişeze scene grandioase, măreţe şi mai ales adevărate".

c) *Traduceri mai importante din teatrul romantic universal. V. Hugo :* „Angelo, tiranul Padovei" ; „Maria Tudor", în versiunea lui Negruzzi (1837) şi Bolliac.

Cuprins

a) *Pionierat al dramei istorice (proiecte, încercări, piese cu valoare mai mult documentară).*

V. Alecsandri : „Cetatea Neamţului” (1858), corespondent al nuvelei- dramatice „Sobieţki şi românii” de Negruzzi (1846); D. Bolintineanu : o serie de piese fără valoare : „Ştefan Vodă cel Berbant, „Alexandru Lă- puşneanu”, „După bătălia de la Călugăreni”, „Ştefan George Vodă” sau „Voi face doamnei tale ce ai făcut tu jupînesei mele”, „Mărirea şi uciderea lui Mihai Viteazul”, „Mihnea Vodă care-şi tăia boierii, „Brînco- venii şi Cantacuzinii” etc.).

Proiecte mai interesante: Odobescu : „Decebal sau Căderea Daciei”; Eminescu : „Dodecameronul istoric din istoria Moldovei”.

b) *Primele piese realizate :*

1. „Răzvan şi Vidra” de Hasdeu (1865) apare în ziarul *Perseverenţa,* izvoare : „Magazin istoric pentru Dacia” ; Acţiunea împărţită pecînturi, fiecare constituind un alt episod din viaţa eroului principal care e urmărită într-o perioadă îndelungată de timp. Personajele principale – Răzvan reprezintă ascensiunea eroului umil – robul pînă la tron. Accentul cade mai mult pe conflictul psihologic între nobleţea omului din popor şi setea de mărire infiltrată în sufletul lui de Vidra. *Vidra* construită antitetic cu Răzvan – femeia virilă din teatrul lui Shakespeare (Lady Macbeth) ; similitudine cu d-na Chiajna, d-na Clara etc. *Zbierea* – boierul lacom, rău, zgircit – aduce elemente comice în dramă. *Moş Tănase, Răzeşul* întruchipează înţelepciunea şi vitejia populară.

Abundă monologul, tiradele retorice, gesturile cavalereşti. Perfecţiunea versului, gradaţia o înscriu printre capodopere.

„Despot Vodă – Alecsandri (1879) – dramă în versuri. Acţiunea- din perioada domniei aventurierului Despot, cu momente de un spectaculos romantic (otrava fără efect, moartea simulată a lui Despot, ascensiunea sa neaşteptată), cu lovituri de teatru. Personajele principale : Despot cu idei utopice de domnie se defineşte în conflictul cu boierii. Mai puţin convingător ca Răzvan. Evidentă în ascensiunea lui Despot specificitatea dramei istorice naţionale : mutarea conflictului de pe plan sentimental ca în drama occidentală pe plan social. *Carmina, Ana* construite în antiteza romantică : Venere şi madonă. *Ciubăr Vodă* reprezentînd bufonul la care comicul se împleteşte cu tragicul. Suferă o schimbare bruscă, neaşteptată, devenind un călugăr fanatic, personaj creat de scriitoi* pentru accentuarea dramatismului piesei. *Limbă Dulce* Jumătate* întruchipează înţelepciunea populară dar participă mai puţin la acţiune ca reprezentanţii poporului din Răzvan şi Vidra ; sînt comentatori ai evenimentelor. Multe monologuri unde se exprimă ideile revoluţiei de la 1848 : patriotism, umanism. Versul cald al încercatului poet.

c) *Momentul de înflorire a speciei:*

trilogia : Apus de soare, Viforul, Luceafărul – Delavrancea.

[izvoare : Grigore Ureche : „Letopiseţul” ; Şincai : „Cronica românilor şi a mai multor neamuri” ; C. Esarcu : „Ştefan cel Mare” (Do-

cumentele descoperite în arhivele Veneţiei). „Apus de soare” (1909) -
—

Dublul conflict domn-om, boieri-domn. Acţiunea e dominată de personajul central. Lovinescu şi Călinescu socot că intriga e statică. Piesa trăieşte mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal. Exemplificarea luptei interioare om-domn. Caracterul profetic al eroului, vorbirea sa cu metafore grandioase, exclamaţii şi interogaţii retorice. Superioritatea sa în gînd şi fapta izvorîtă dintr-un fierbinte patriotism şi o mare clarviziune politică. Romantismul în caracterizarea lui Ştefan se bazează pe aura legendar-folclorică. Specificul naţional al evocării.

„Viforul" (1910). Mai realist ca valoare scenică, conflictul Ştefăniţă – boieri se înscrie într-un alt conflict mai profund psihologic, lupta lui Ştefăniţă cu umbra lui Ştefan cel Mare. Toate faptele lui Ştefăniţă se opun celor care constituiau politica şi morala strămoşului său. Personajele principale : Ştefăniţă, personaj malefic în antiteză cu doamna Tana care însă nu este angelică, ci energică, din rasa Vidrei. Elementul bufon este reprezentat de Mogîrdici şi Carabăţ, tipuri shakespeariene.

..Luceafărul" (1910). Inferior celorlalte, lipsit de dramatismul acţiunii şi de conflictul interior al eroului principal. Este o simplă cronică pusă în dialog. Legătura între piese realizată de Oana, pe rînd Ofelie şi Casandră. Trilogia e scrisă în proză, particularităţi de limbă muntenească.

Al. Davila: „Vlaicu Vodă" (1902). Conflictul între doamna Clara şi Vlaicu care luptă pentru a smulge ţara de sub influenţa străină e tratat cu veridicitate. Acţiunea unitară, gradată cu măiestrie arată arta de guvernare a unui domn. Personajele principale : *Vlaicu,* după G. Călinescu, „întruparea „Principelui" lui Machia vel pe pămînt românesc"[CDXXXV]. Voievod pătruns de durerile ţării, gata de orice sacrificiu, dar nevoit să lucreze cu fină diplomaţie împotriva mamei sale vitrege, doamna Clara. Disimularea sa dă tensiune piesei, prin bănuielile trezite de domn în toate taberele (Clara, boierii care conspiră împotriva ei). *Clara* – tipul de femeie virilă, macbethiană, plină de cinism, autoritară, arogantă. Prin vorbele ei impulsive, injurioase, şfichiuitoare în contrast cu atitudinea retractilă pînă la deznodămînt a lui Vlaicu, justifică antipatia şi imprimă ritm acţiunii. *Grue* – singurul om de credinţă al domnului simbolizînd poporul, cade jertfă în această luptă. Cuplul romantic de îndrăgostiţi (Mircea – Anca) se supune datoriilor patriotice. Versurile patetice străbătute de un vijelios spirit patriotic.

încheiere

Influenţe ale dramei istorice romantice asupra literaturii contemporane.

M. Sorbul : Letopiseţi, Săracu Popă ; N. lorga : Cantemir, bătrînul Mihai Viteazul. C. Brîncoveanu ; *Victor Eftimiu;* Ringala ; Teatrul istoric al lui Camil Petrescu (Danton, Act veneţian) se apropie de ro-

CDXXXV G. Călinescu, Istoria literaturii române, Buc., 1941, p. 579.

O Scanned with OKEN Scanne

mantism prin caracterul titanic şi profetic al eroului, care pînă la urmă rămîne singur şi neînţeles. După Eliberare, viziunea scriitorului se

-schimbă ; „Bălcescu” păstrează înflăcărarea romantică a epocii în care a trăit, dar istoria e evocată prin prizma concepţiei ştiinţifice, materia- list-dialectice. Alte piese cu aură legendar-romantică : „Io, Mircea Voe- vod”, de Dan Tărchilă, „Cuza Vodă”, de Mircea Ştefănescu, „Povestea Unirii”, de Tudor Şoimaru.

Concluzii

Contribuţia dramei romantice istorice la maturizarea artei dramatice din a doua jumătate a secolului al XlX-lea : caracterul patriotic, dezvoltarea conflictului psihologic. în evoluţie, lepădarea artificialului procedeelor romantice (personaje alb-negru, conflicte neverosimile etc.) şi îndrumarea spre expresia problemelor de conştiinţă şi sentimentelor omeneşti.

Romanul românesc în secolul al XlX-lea

Plan dezvoltat

Introducere

I. Motivarea temei – Evoluţia şi elucidarea speciilor este de interes major pentru o literatură – mai ales pentru una tînără, cum este literatura română, în concertul literaturilor europene.

II. Cîteva coordonate-preliminarii.

1. *Trăsăturile impuse speciei:* Compoziţie complexă, uneori pe planuri diverse, greu de urmărit, personaje cu o viaţă sufletească adîn- cită, complicată, o zugrăvire amplă a mediului social; necesită timp îndelungat de elaborare în comparaţie cu schiţa, povestirea, nuvela- specii epice.

2. *Apariţia romanului în literatura universală.* în literaturile franceză şi engleză, romanul apare din primele decenii ale secolului al XlX-lea, datorită maturizării mai rapide a literaturii culte. 3. *În literatura română.* a) Apare tîrziu, în raport cu alte specii, apogeul fiind marcat în secolul al XX-lea cu romanul „Ion” (1920) şi celelalte romane ale lui L. Rebreanu – ‘care este cotat de literaţii noştri : „autor al romanului românesc modern” (între cele două războaie afirmat şi de : M. Sa- doveanu, H. P. Bengescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu şi alţii) ; b) Geneza romanului românesc are loc în cadrul de lupta literară a celor care apăraau ideea unităţii de limbă şi de cultură a poporului. Din acest punct de vedere, *Biografia romanului românesc* are o îndelungată copilărie : *Trăsături, cauze, unele precizări*

Prima şi cea mai izbitoare trăsătură este întîrzierea în apariţie şi fina- lizare ; apoi o îndelungată ucenicie, o denivelare în cadrul speciilor sau chiar în opera romancierilor („Dan” e mai puţin realizat decît foiletoanele şi schiţele lui Vlahuţă).

Cauzele întîrzierii – în primul rînd lipsa de tradiţie a speciei, la nivelul literaturii europene. N. lorga,. „Istoria literaturii române în veacul al XlX-lea” menţionează că cele antagonisme din perioada 1848 trebuie să-şi găsească reflectarea m (romanul social), dar scriitorii noştri luau romanele gata făcute ratura franceză. Faptele – producţiile literare ce confirmă acest lucru : Romanele lui Eminescu, oastre, G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (1930) şi *Cel mai iubit dintre pămînteni* (1939) şi arată că ele „dovedesc o

dominantă rurală, de interpretări în judecată falsă” ■—

confundă complexitatea cu finefea”. Mai aproape de adevar este

explicaţia lui Garabet Ibrăileanu care găseşte drept cauză principală pentru întîrzierea romanului social „literatura încă necoaptă” („După război”).

O altă cauză, complexitatea epocii care se cerea prezentată într-o operă amplă ca romanul nu-şi găsea oglindirea fidelă în dibuirile scriitorilor neexperimentaţi în această specie. De aici variate şi nesigure modalităţi artistice orientate spre curentele literare ale momentului. 5. Primele experienţe româneşti, la noi, ca şi pe plan european, stau sub influenţa puternică a curentului romantic. Se caracterizează prin : lirism excesiv, subiecte exotice sau din trecut, scene şi personaje de mister, înclinaţie spre narativizare. Personajele sînt schematice, simpliste axate pe antiteza bun-rău ; complexitatea caracterului uman apare tîr- ziu în realism. Stilul istoric, obositor, compoziţia prolixă.

Cuprinsul.

I. *Primele încercări de roman pină la Ciocoii vechi şi noi”* (N. Fi- limon). *Orientări, teme, compoziţie.* Prima încercare de roman românesc o face Ion Ghica – „Istoria lui Alecu” (1848) (modelul îi este un roman de L. Reiband). Fragmentul a rămas în manuscris, multă vreme necunoscut. Un fragment de roman, tipărit, este „Tainele inimii” de M. Kogăl- niceanu—apare în *Gazeta de Moldavia* (1850). Pentru scriitor, romanul este un mijloc de acţiune socială, un instrument de luptă ; „Tainele inimii” se încadrează acţiunii politice. Are o dublă linie de acţiune : dragoste (intrigă şi personaje romantice), afirmarea concepţiilor sociale ale autorului. Influenţa romantică, balzaciană (realism) şi de roman popular (profilul moral al personajelor feminine – eroine demonice sau angelice, simetrii şi antiteze artificiale).

După romanul „Hoţii şi hagiul” (1853) – Alexandru Pelimon, un moment însemnat este al anului 1855. în *România literară* se publică în acelaşi timp 3 romane : „Manoil” (D. Bolintineanu), „Serile de toamnă la ţeară” (A. Cantacuzino), „Logofătul Babtiste Veleli” (V. A. Urechiă). „Manoil” – primul roman al literaturii noastre mai bine compus. Este un roman epistolar sentimental, în tradiţia „Noii Eloise” (Jean Jacques Rousseau), a „Suferinţelor tînăruluj Werther” (Goethe), a romanelor Doamnei de Stael.

Intrigă erotică naivă şi convenţională, personaje în alb-negru, deficitar compoziţional şi în crearea personajelor, interesant ca atmosferă (aspecte din viaţa boierimii din vremea aceea), mediul aristocratic bucu- reştean viciat, referiri la viaţa ţăranilor asupriţi, caracterul precar al învăţămîntului, orientarea cosmopolită în educaţia copiilor, interesante idei despre literatura naţională. Tot în 1855 mai apar romanele: „Coliba Măriucăi” (V. A. Urechiă), inspirat după „Coliba unchiului Tom” de
II. B. Stowe şi „Aldo şi Aminta sau Bandiţii”, de C. Boerescu. între 1857—1858 se fac noi încercări de roman : „Bucur, istoria fundării Bucureştilor” (Al. Pelimon). în 1860, Pantazi Ghica publică „Un boem român” (1860) şi tot lui i se atribuie şi romanul-foileton „Don

Juanii din Bucureşti” (1861). „Elena” (1862), de D. Bolintineanu, roman original de datine politic-filozofic, este superior celor anterioare. Apariţia roma-

nului de mistere (punct de plecare „Misterele Parisului« de Eugène Suc) este un moment interesant în evoluţia romanului românesc ; între 1861—1863, „Misterele căsătoriei” (C. D. Aricescu), „Misterele Bucureştilor” (G. Baronzi) şi „Mistere din Bucureşti« (I. M. Bujoreanu). Toate sînt încercări trudnice timp de un deceniu şi jumătate, cu teme, personaje şi compoziţie de roman foileton : scheme de fixarea acţiunii în timp şi spaţiu, eroii cu descrieri fizice amănunţite, lipsa de motivare suficientă a acţiunilor, problemelor, lovituri de teatru, antiteza sa- tanic-angelic, digresiuni cu caracter moralizator, lungimi haotice, intenţii de tenebros, macabru, dogmatic, justiţiar etc.

II. Primul roman autentic, valoros din toate punctele de vedere, este „Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarici mănîncă«, „romanţ original« (1863) al lui Nicolae Filimon, creatorul adevărat al genului.

„Ciocoii vechi şi noi« are caracter dominant realist – un document al istoriei sociale româneşti de acum un veac. Continuă critica socială din „Nenorocirile unui slujnicar”, dar nu se îndepărtează nici de romantism. Cercetătorii au subliniat caracterul dramatic, scenic al romanului. „Prologul” are tehnica şi stilul unui rechizitoriu dintr-un mare proces social, tendinţa critică este mărturisită şi argumentată de Filimon şi în „Dedicaţie«.

în maniera epocii, în „Prolog”, scriitorul face o „fiziologie« a ciocoiului, definindu-l în aspectele caracteristice, la modul generic : „Ciocoiul este totdeauna şi în orice ţară un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie şi dotat de o ambiţiune nemărginită”.

Romanul ilustrează un aspect realist al vremii : destrămarea boierimii şi ridicarea ciocoimii. Setea de parvenire în ierarhia socială, lăcomia de avere, ingeniozitatea, lipsa de scrupule, imoralitatea sînt concentrate în cîteva personaje de prim plan : Dinu Păturică, Chera Duduca, Costea bogasierul.

Se urmăreşte, în roman, ridicarea lui Dinu Păturică, de la treapta de ciubucciu, pînă la cea de postelnic, paralel cu deposedarea de avere şi decăderea lui Andronache Tuzluc (Acţiunea romanului, în etapele ei).

Personajele sînt zugrăvite în alb-negru (romantic) ; caracterizarea lor. Dinu Păturică, eroul central, este pentru epocă reprezentantul tipic al ciocoiului, al parvenitului (deschide galeria eroilor similari din literatura noastră). De la început, ştie bine ce vrea şi cum să procedeze, îşi urmăreşte cu tenacitate scopul ; prin perfidie, cinism şi beţie strînge avere, dobîndeşte ranguri. Cu chera Duduca (imorală, profitoare) şi Costea Chiorul (tipul cămătarului, negustorului vremii) îl ruinează pe Andronache Tuzluc (fanariot venit cu suita lui Caragea de la Constantine pol), Capitolele : „Fă-te om de lume nouă, să furi cloşca de pe ouă«, „Una la mînă«, „Ce dai să te fac ispravnic” şi altele reliefează trăsăturile personajului. Dinu Păturică torturează pe ţărani, spoliază pe arendaşi, ia mită, vinde slujbe şi este trădător de neam şi patrie (vinde pe Tudor Vladimirescu lui Ipsilanti),

în antiteză cu Andronache Tuzluc, Dinu Păturică, chera Duduca, chir Costea Chiorul (zugrăvite prin prisma satanismului romantic), apar celelalte : banul C., fiica sa, Maria, Gheorghe – fostul vătaf-

Qr Scanned with OKEN Scanne

oneste, demne, pline de patriotism (prezentate neconvingător, fiinţe angelice, aduse în scenă cu intenţii moralizatoare).

Compoziţional, scriitorul foloseşte tehnica balzaciană, fiecaie peiso- nai fiind portretizat amănunţit în momentul intrării în scenă, capitolele prime poartă chiar numele personajelor. Foloseşte amănuntul caracteristic, revelator în portrete (haine, fizic la Dinu Păturică) sau date biografice (Andronache Tuzluc).

Surprinde aspecte exterioare, gesturi, mimică, vorbire proprie, nu face analize psihologice. Redă scene caracteristice pentru structura personajului. Romanul are un pronunţat caracter de frescă socială (tot influenţa tehnicii balzaciene) : „Scene din viaţa socială” (cap. XV), „Muzica şi coregrafia în timpul lui Caragea” (cap. XVII), „Teatrul în Ţara Românească” (cap. XX), „Italiana în Algir” (cap. XXII), deşi sparg unitatea compoziţională, aduc imagini vii din societatea românească a epocii, culoarea locală (arhitectură, interioare, aspecte culturale, artistice), dau romanului caracterul de frescă şi document (epoca sfîrşitului domniilor fanariote şi a începutului domniilor pămîntene), aspecte ale Bucureş- tiului din primele decenii ale secolului trecut (Curtea domnească. Marea Hătmănie, Podul Mogoşoaiei).

Ca şi Alecsandri şi mai tîrziu Caragiale, Filimon dă semnificaţie deosebită numelor personajelor – Dinu Păturică, oportunism ; Andronache Tuzluc – rezonanţă turcească ; oaspeţii lui Dinu Păturică sînt Ciolănescu, Chioftea, Ploscă, Boroboaţă etc. ; prietenii lui Tuzluc : clucerul loniţă Măturică, baronul Nichita Kalicevski etc. Foloseşte neologisme şi arhaisme alături de proverbe, zicale, vorbirea poporului.

III. Alte încercări de roman care urmează modelul sînt mai puţin reuşite, specia are un timp de stagnare în evoluţia ei pînă la momentul Duiliu Zamfirescu (după trei decenii) : „Ursita” (1865), B. P. Has- deu – este un fragment dintr-un roman istoric ciclic, neterminat („Copilăriile lui lancu Moţoc”), „Geniu pustiu” al lui M. Eminescu este neterminat, poetul nu l-a publicat, din exigenţă, apare postum (1904), ar fi fost scris prin 1870—1872 (Eminescu era student la Viena) ; eroul central este Toma Nour, un tînăr romantic, plin de elanuri generoase, însufleţit de idealurile de libertate ale popoarelor, pentru care îşi va sacrifica chiar viaţa. Este îndrăgostit de frumoasa Poezis, care are un sfîrşit tragic, tipic eroinelor romantice; cadru de natură fantastică. Portretul lui Toma Nour este de factură romantică (ca eroii lui Musset sau Vigny), amestec de înger şi demon ; Romanele lui N. D. Xenopol (fratele istoricului) aduc şi ele o contribuţie, cel puţin documentară, la dezvoltarea speciei. „Păsurile unui american în România” – foloseşte ficţiunea străinului pentru a trece în revistă tribulaţiile politico-sociale din România de pe la 1880. Nu există nici caractere, nici intrigă precis conturate, sfîrşitul este hotărî t de autor cînd crede de cuviinţă. Se pot menţiona şi încercările de roman ale lui lacob Negruzzi – se-cretarul „Junimii”.

Anul 1894 este un an de avînt pentru romanul românesc. Apar cîteva romane, unele foarte importante ale lui Duiliu Zamfirescu şi I. Slavici : Romanul „Dan” (1894), de Al. Vlahuţă – are ca temă ne-

Scanned with OKEN Scanner

fericirea poetului în societatea vremii (ca şi în nuvela „Din durerile lumii) şi încorporează şi elemente de viaţă personală. Se profilează un vast tablou de epocă» cu medii sociale diferite, aspecte de viaţă şi caractere umane, moravuri ale societăţii burgheze româneşti de la sfîr- şitul secolului trecut (asuprirea poporului, misticismul, ignoranţa ; arivismul, demagogia patriotardă, cosmopolitismul ; brutalitatea în armată, prigoana împotriva socialiştilor). Imaginea intelectualului cinstit, apăsat de corupţia societăţii este întruchipată de Dan (poet), Priboianu (ziarist), Plavăţ (medic).

Analiza psihologică (frămîntările dramatice ale lui Dan) este o trăsătură nouă a romanului românesc. Vlahuţă este primul scriitor care aduce în roman un erou frămîntat de actul creaţiei. Romanul este liric şi sentimental. Constantin Miile (scriitor din curentul „Contemporanului") scrie romanul autobiografic „Dinu Milian" (1887), cuprinde viaţa scriitorului şi aspecte din societatea laşului, din ultimul pătrar al veacului trecut. Pentru prima dată, literatura consemnează aspecte ale acţiunii socialiştilor din ţara noastră.

IV. Din nou în faţa unor creaţii solide care impun specia şi îi deschid drum spre obiectivizare : 1. Momentul Duiliu Zamfirescu, între 1884—1892 scrisese trei romane : „în faţa vieţii", „Un drum greşit", „Lume veche şi lume nouă" – precedînd capodopera „Viaţa la ţară" (1894), care deschide ciclul Comăneştenilor, format din cinci volume : „Viaţa la ţară", „Tănase Scatiu" (1885), „în război" (1887), „îndreptări" (1902) şi „Anna" (1906—1910). Este primul roman ciclic în epica noastră. „Viaţa la ţară" – în prefaţă (ed. I), scriitorul îşi expune crezul său social şi artistic care l-a călăuzit în crearea întregului ciclu. Deşi se pot citi separat, ele se leagă între ele (prin personaje), „coboară unele din altele, ca rudele aceluiaşi neam". Pe linie tematică, acest roman descinde din „Ciocoii vechi şi noi", scriitorul reflectă acelaşi proces social-istoric, decăderea boierimii, ridicarea ciocoiului. Şi aici, ca şi la Filimon, cel mai realist personaj este cel negativ : Tănase Scatiu, fiu de vechil, care-şi strînge avere, ajunge să se căsătorească cu Tincuţa, fiica boierului Dinu Murguleţ, căruia îi ia şi pă- mînturile. Dorinţa de parvenire îl duce pînă la ocuparea funcţiei de deputat senatorial. Personajul evoluează în „Viaţa la ţară" şi-şi întregeşte portretul de arivist în „Tănase Scatiu".

Ca şi Filimon, Duiliu Zamfirescu este un moralist şi-şi sancţionează cu severitate personajul. Tănase este brutal, venal, lipsit de sentimente şi scrupule ; un singur ţel : averea, parvenirea. Pentru aceasta uzează de orice şi sacrifică totul : caracter, relaţii de familie (dă bani cu camătă chiar lui Mihai, ruda sa, pentru a-i lua averea). Conflictul dintre ţărani şi Tănase (arendaş) este pregătit cu multă artă din romanul anterior, punctul culminant este uciderea lui Scatiu care este analizata cu subtilitate psihologică şi sobrietate artistică. Arta scriitorului este deosebită în crearea mulţimii ca personaj colectiv. O asemenea descripţie, realistă, va fi depăşită numai de L. Rebreanu în „Răscoala". în afară de intriga socială, în primul roman al ciclului, există şi o intrigă sentimentală, dragostea

dintre Mihai Comăneşteanu

şi Tincuţa, Matei şi Saşa Comăneşteanu[CDXXXVI] [CDXXXVII]. Descrieri de natură lucrate cu mare artă (schimbarea culorilor după anotimpuri, legătura între om şi natură, natura în tablouri picturale). Celelalte volume : „În război« (tehnica romanului „Război şi pace” de Tolstoi), imagini din războiul de independenţă ; Mihai Comăneşteanu cade în lupte. Este primul roman în care se integrează documentul „ordine de zi”, tehnica autenticităţii folosită, mai tîrziu, de Camil Petrescu în „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, „îndreptări” – viaţa, evoluţia lui Alexandru Comăneşteanu, fiul Saşei, care continuă în „Anna”. Ultimele trei romane scad în realizarea epicului, ciclul prezintă o valoare artistică descendentă”[2].

2. Romanul „Mara” al lui Ion Slavici este început în 1894, dar a apărut în 1906 – este la nivelul artistic al romanului lui Filimon şi al romanului „Viaţa la ţară”, prin obiectivitatea înfăţişării personajelor şi mai ales prin deosebita analiză psihologică.

încheiere

Romanul românesc din secolul trecut n-a dat capodopere. A trasat scheme tematice şi artistice, a exersat specia în vederea dezvoltării ei superioare în secolul nostru.

CDXXXVI[1] După opiniile lui Ibrăileanu : „unul din tipurile cele mai ideale de feminitate în toate literaturile” (Scriitori şi curente”).

CDXXXVII Scriitorul şi-a propus să demonstreze că boierimea română, deşi în decădere din cauza ridicării burgheziei, este în stare să se regenereze şi să continue a săvîrşi acte patriotice, ca în secolele trecute (Idei conservatoare, limite ideologice ale scriitorului).

Junimismul

Plan dezvoltat

Introducere

Numele curentului estetic, critic şi literar al Junimismului este dat de societatea *Junimea,* prima societate constituită la noi pentru dezbaterea publică, în cenaclu, a problemelor culturale de seamă din epoca de după 1860. Dar curentul şi spiritul junimist depăşeşte graniţele existenţei societăţii şi activităţii membrilor ei, dominînd o lungă perioadă fenomenul artistic şi critic-literar din ţara noastră.

Cuprins

1. *Istoricul Junimii.* Societatea se constituie în perioada 1864—1865. La început, ea se manifestă printr-o serie de prelegeri culturale ţinute de un număr de intelectuali tineri ieşeni. Şedinţele, mai mult reuniuni neorganizate, urmează îndeobşte prelegerile. Prima şedinţă reală a Junimii e considerată de Iacob Negruzzi cea în care P.P. Carp citeşte traducerea sa din „Macbeth" de Shakespeare. Numele de Junimea e propus de Theodor Rosetti, după ce Ulpia Traiana fusese respins pentru izul său latinizant. în 1865 ia fiinţă tipografia societăţii şi în 1867 revista *Convorbiri literare,* care devine cea mai importantă publicaţie din a doua jumătate a veacului al XlX-lea. Fondatorii Junimii sînt Titu Maiorescu, P. P. Carp, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi (care devine directorul *Convorbirilor literare)* şi Vasile Pogor. încă înainte de înfiinţarea Junimii, Titu Maiorescu fusese recunoscut drept mentorul cenaclului ieşean, care-şi propunea să provoace o răsturnare a moravurilor literare, o cotitură în literatura vremii. în primii doi ani de la apariţie, revista junimistă exprimiî în coloanele ei programul estetic, social-po- litic şi ideologic al societăţii. Acest program are în mare parte un caracter critic care va duce, în special pe plan literar, la ceea ce junimiştii numesc „direcţia nouă în poezia şi proza română". Dintre membri pot fi menţionaţi : Eminescu, Samson Bodnărescu, Buicliu, Teodor Şerbănescu, Xenopol, Miron, Pompiliu, Slavici, Matilda Kugler, V. Burlă, St. Vîrgolici, G. Panu, V. Conta, Creangă, P. Missir, A. Naum, Caragiale, Duiliu Zamfirescu. Cu cît creşte prestigiul societăţii, participarea la şedinţe devenite din ce în ce mai largă. în 1872 şi

Macedonski, ulterior adversar al Junimii, va citi acolo „Noapte de noiemvrie”.

Societatea „Junimea” are pentru prima oară o viaţă de cenaclu prin citirea şi discutarea în şedinţe publice a unor opere din diverse •domenii pe care apoi are posibilitatea să le publice, în cazul constatării calităţilor lor, în organul ei do presă. Astfel, în *Convorbiri literare* au apărut creaţii de scamă alo literaturii noastre, de la lucrări de debut pînă la opere de maturitate (Poveştile lui Creangă, basme şi nuvele ale lui Slavici, poezii ale lui Eminescu, piese ale lui Caragiale etc.).

După plecarea la Bucureşti, în 1874, a lui Maiorescu, şl apoi în jurul lui 1880 a lui Eminescu şi Slavici, societatea decade. Rolul ei nu mai este acelaşi în cîmpul literelor, mai ales după polemica dintre Gherca şi Maiorescu. Revista nu se mai bucură de colaborări deosebit de interesante, fapt la care contribuie şi plecarea lui Negruzzi şi schimbarea redacţiei (Dragomirescu, Negulescu, Bogdan, Mehedinţi, Evol- ceanu). Ea vegetează cu numere ocazionale sau jubiliare, în decursul secolului al XX-lea, fără a mai avea însemnătate pe plan cultural. Linia postmaioresciană este continuată, începînd cu anul 1908, de *Convorbirile critice* ale lui Mihail Dragomirescu, care părăseşte şi el *Convorbirile literare.* Aşa cum constata Eugen Lovinescu : „în 1885 junimismul îşi încheiase ciclul”.

Activitatea, a) Problemele limbii. Primele discuţii sînt consacrate problemei ortografiei în momentul trecerii de la alfabetul cirilic la cel latin. Maiorescu pune în dezbaterea membrilor societăţii primul capitol din studiul „Despre scrierea limbii române[41], pe care îl tipăreşte apoi în tipografia proprie[CDXXXVIII]. Acesta e începutul campaniei antilatiniste, în care se vădeşte strălucitul spirit polemic al conducătorului Junimii. Campania e dusă atît în scris („Limba română în jurnalele din Austria[44] – 1868, „Neologismele[44] – 1880), cît şi în forurile oficiale (Raportul la Academie – 1880) şi se încheie cu biruinţa sa deplină, concretizată în reforma din 1904. b) Estetica şi critica literară. Necesitatea emiterii unor norme estetice şi critice este generată de intenţia junimiştilor de a publica o antologie de poezie, *din pricina controverselor privitoare la alcătuirea sumarului. „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867[44], de Maiorescu deschide, cum arată lacob Negruzzi în Amintirile sale[2], orizonturi noi. Studiul, după Călinescu, conţine didactic şi limpede estetica maioresciană. Sursele ei sînt tezele platoniciene şi posthegeliene. preluate pe fondul înclinaţiilor clasice ale mentorului Junimii („Frumosul este ideea manifestată în materie sensibilă”). Trebuie avut în vedere pe de o parte condiţia ideală, şi pe de alta condiţia materială a poeziei. Se limitează obiectul poeziei la sentimente, considerînd că „tot ce este produs al reflecţiei exclusive, politice, morale, teoriile ştiinţifice, nu intră în sfera poeziei şi orice

CDXXXVIII Primele două părţi în broşură separată (1866), iar ultima în Convorbiri literare (1867).

- lacob Negruzzi : Amintiri din Junimea, Buc., 1909.

încercare pentru aceasta a fost o eroare[44]. O asemenea afirmaţie stîrneşte împotriviri mai ales într-o epocă de luptă pentru independenţa naţională. Rigoarea în respectarea

acestui principiu nu va fi deosebită ia Maiorescu, care în critica sa literara recunoaşte însemnătatea înaltă a specificului naţional, a tipologiei realiste şi admite descrierea mediului social („Asupra poeziei populare”, „în chestia poeziei populare”, „Literatura română şi străinătatea”, „Poeţi şi critici”, „Comediile domnului Caragiale”. „Poeziile domnului Octavian Goga”). Marea importanţă a articolului „O cercetare critică” şi în genere a esteticii junimiste constă în sublinierea factorului estetic al operei literare într-o perioadă cînd nu î se acorda suficientă atenţie. Din punctul de vedere al finalităţii artei, Maiorescu vede în creaţia artistică „o nobilă inutilitate” (citînd pe doamna de Stael), „un repaus al inteligenţei”, o transportare în lumea „emoţiilor impersonale”. Artistul şi mai ales geniul este menit să trăiască într-o lume a lui. „în lumea ideilor generale (...), pentru care orice coborîre în lumea convenţională e o supărare şi o nepotrivire firească” („Eminescu şi poeziile lui”), în teoria maioresciană asupra geniului, continuată pe larg de Mihail Dragomirescu („Eminescu şi critica ştiinţifică”) se reiau ideile estetice schopenhaueriene.

Critica literară, reprezentată în principal tot de Maiorescu, este o critică generală, culturală, avînd drept ţel să indice valori beletristice. Ea procedează prin verdicte, care se stabilesc în raport cu principiile estetice menţionate. în realitate, conform părerii lui Lovinescu, Maiorescu a fost un îndrumător cultural, dar nu şi un critic literar propriu- zis. în „Poeţi şi critici”, făcînd bilanţul realizărilor de pînă atunci, conducătorul Junimii îşi dă şi el seama de sfîrşitul criticii generale normative, după ajungerea literaturii în perioada ei de maturitate. El însă nu realizează şi necesitatea înlocuirii ei cu o critică de specialitate.

c) *Ideologia.* După afirmarea programului estetic, junimismul l-a expus pe cel ideologic prin studiul lui Maiorescu „în contra direcţiei de astăzi în cultura românească” (1868), care se bazează pe teoria formelor fără fond, adică a falsei democraţii şi a simulaţiei literare. Maiorescu socoate că instituţiile şi cultura nu corespund fondului economic şi social'al ţării. Dar, spre deosebire de atitudinea ulterioară a semănăto- riştilor, el vede remedierea nu în întoarcerea la formele dinainte, ci în ridicarea fondului pînă la a da formelor goale conţinut real. E de remarcat în acest sens poziţia faţă de ţărănime „singura clasă reala la noi a cărei realitate e suferinţa”. Faţă de situaţia ţărănimii, Maiorescu trage concluzia : „Ca să mai trăim în modul acesta e cu neputinţă”. Deşi, fundamentat pe teoria formelor fără fund, el repudiază pe nedrept generaţia de la 1848, totuşi ţelul său ultim nu este unul reacţionar, ci de schimbare a stărilor existente, în spiritul progresului.

d) *Polemici.* Datorită idgilor promovate şi susţinute cu strălucit spirit de logician şi polemist de către Maiorescu, Junimea a^siuniţ riposte vehemente. Pot fi enumerate cele ale latinizan.ţiloi (limou. Cipariu, Gheorghe Bariţ), farsele lui Hasdeu (publicarea pretinsei tia- duceri „El şi ea", de Gablitz şi a poemului cu acrostih „La noi , semna P. A. Călescu în *Convorbiri literare),* articolele program din uîcrn- *tornl* lui Macedonski, care opun „Direcţiei noi" principiile scrii oi noi

de la 1848, ,,frumoasa epocă a Eliadilor şi Bolintinenilor” (în „Literatorul nr. 10 din 1880 se afirma că scriitorii grupaţi în jurul revistei pentru a da o nouă direcţiune frumosului socot că această direcţiune trebuie să fie „opozită celei din Iaşi, deşi se atinge cu dînsa prin unele puncte”). Cea mai importantă şi spectaculoasă polemică, dintre Gherea şi Maio- rescu, are loc la sfîrşitul secolului (1886—1894), cu un răsunet însă mult mai îndelungat. Gherea opune esteticii şi criticii junimiste pe cea ma- .terialist ^ştiinţifică.

e) *Literatura.* Studiul care trebuie să arate roadele acţiunii junimiste asupra literelor române se intitulează „Direcţia nouă în poezia şi proza română”. Reprezentanţii acestei direcţii sînt în domeniul poeziei Alecsandri şi Eminescu, pe lîngă poeţi de mică însemnătate, iar în al prozei, Odobescu, lacob Negruzzi, Gane, Vîrgolici şi Lambrior. în realitate, rolul junimismului în afirmarea literaturii noastre majore, a clasicilor literaturii noastre, este mult mai mare. în afară de Eminescu, Creangă şî Caragiale, care ori debutează ori se afirmă cu opere de valoare, în *Convorbiri literare,* este de remarcat sprijinul acordat de Junimea lui Slavici, Duiliu Zamfirescu, Goga, Sadoveanu. Cu toate că a fost acuzat, nu pe nedrept, de amestecul în procesul de creaţie al scriitorilor (Caragiale : „Două note”, Duiliu Zamfirescu : „Corespondenţă), Maio- rescu nu era de loc intolerant, dacă ne gîndim la publicarea poeziei „Epigonii” şi scrisorile schimbate în jurul ei, la disputele cu Caragiale. El a apărat cu vehemenţă în exterior operele membrilor *Junimii,* pe care le socotea valoroase, strivind pe detractorii lor. („Comediile domnului Caragiale”, „în chestia poeziei populare”). Aprecierea constantă a folclorului, atît ca fenomen artistic de sine stătător, cît şi ca „rădăcină a poeziei celei mai înalte”, s-a exprimat şi în publicarea creaţiilor populare în coloanele Convorbirilor.

Meritul esenţial al direcţiei noi constă în faptul că, după ce a teoretizat însemnătatea factorului estetic, a şi promovat pe tărîmul literelor noastre noi valori, cultivîndu-le şi susţinîndu-le prin critica literară. Astfel a contribuit la strălucirea pe firmamentul belestristicii a marilor noştri clasici.

încheiere.

Lovinescu, în lucrarea sa „Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică”, enumera trei generaţii în receptarea junimismului, dar numai prin prisma luărilor de atitudine faţă de opera lui Maiorescu. în prima erau grupaţi îorga şi Densusianu, din a doua făcea parte Lovinescu însuşi, iar a treia era reprezentată de Călinescu, Vianu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu şi Şerban Cioculescu. Cea mai rodnică influenţă a junimismului s-a manifestat în critica literară care, în ciuda căilor ei diverse, a acordat, luînd drept punct de pornire studiile maioresciene, atenţia

necesară factorului estetic în opera artistică.

Tudor Vianu definea astfel marea însemnătate a criticii lui Maiorescu în dezvoltarea criticii literare :

„Maiorescu este creatorul esteticei filozofice, în cultura noastră. Prin gustul şi virtuţile caracterului său, el a devenit pilda invariabilă a oricărei activităţi critice. Desigur, în cursul timpului, estetica n-a putut rămîne aşa cum ne-a prezentat-o el în cîteva studii de mare răsunet. Peste simpla generalizare filozofică, ea a simţit nevoia să-şi sporească legăturile cu alte ştiinţe morale conexe, să introducă metode noi, să extindă baza ei de fapte şi experienţe artistice, să se ţină mai strîns în contact cu tot ce-i putea aduce progresul cercetării în alte culturi. Critica literară a resimţit nevoia să devină mai activă, mai militantă, poate ceva mai deschisă formelor noi de expresie. Exigenţele mai recente n-au alterat însă cu nimic puritatea şi înălţimea modelului venerabil al disciplinei noastre”’.

Curentul a avut, de asemenea, repercursiuni asupra filozofiei şi sociologiei pînă în pragul celui de al doilea război mondial.

1 Tudor”vîânu : *Scriitori români,* voi. I, p. 338, BPT, 1971

Idila rurala în opera lui Coşbuc

A. Plan

Introducere

Caracterele şi izvoarele idilei în literatura română. Prezenţa idilei în operele anterioare creaţiei coşbuciene (poezia lui Vasile Alecsandri)

Cuprins

1. Cu mijloacele poeziei lirice, Coşbuc a descifrat iubirea în sufletele fetelor şi flăcăilor din satul ardelean.
2. Idilele lui Coşbuc cuprinse în volumele „Balade şi idile" (1893), ..Fire de tort" (1896). Ele ar putea alcătui „un roman ţărănesc" (Gherea).
3. Menţionarea cîtorva idile, urmărind evoluţia sentimentului de iubire („La oglindă", „La pîrîu", „Rea de plată", „Scara", „Spinul" ..Ispita" etc.).
4. Barierele sociale între îndrăgostiţi şi atitudinea poetului în această, privinţă.
5. „Nunta Zamfirei" – moment crucial din monografia rurală realizată de poet şi expresie plenară a idilei coşbuciene.

încheiere

Locul idilei în arta lui Coşbuc şi în peisajul literar al vremii.

B. Lucrare

Geneza idilei trebuie căutată în creaţiile epice populare care au influenţat pe mulţi autori şi în special pe cei ardeleni. Idila zugrăveşte de obicei aspecte pitoreşti ale satului, momente senine din viaţa oamenilor în mijlocul naturii. Ea se găseşte în literatura noastră în pastorale, cum e „Primăvara amorului" de lancu Văcărescu şi în unele din poeziile lui Vasile Alecsandri. care asimilează izvoarele populare în structura pastoralei. („Rodica"). Diferită de această

factură e idila rurală a iui George Coşbuc. Călin eseu remarca : „Dar bineînţeles, Coşbuc e ţăran

adevărat şi poezia lui nu devine arcaderic nici teocritism gessnerian. E o separare numai a idilicului real”[CDXXXIX].

George Coşbuc a descifrat iubirea în sufletele tinerilor de la sate (a fetelor îndeosebi), consacrînd eroticii rurale cea mai întinsă parte din opera sa. Lumea „Baladelor şi idilelor” (1893), a „Firelor de tort” (1896) reflectă prospeţimea şi intensitatea sentimentului de dragoste. Idilele lui Coşbuc ar putea să alcătuiască un „roman ţărănesc” (D. Gherea), eroii •fiind fata şi flăcăul, iar sentimentul de iubire fiind urmărit în evoluţia lui, de la înmuguririle tainice pînă la împlinirea lui prin căsătorie.

în faţa oglinzii, frumuseţea şi începe să viseze şi dragostea* Şi sînt voinică !/ Cine-a zis că eu sînt mică ?/Uite, seama / Că-mi stă bine-n cap ,Romanul” se deschide cu portretul eroinei – fata care îşi descopere, *: „Asta-s eu. zău, acum iau frumuşică / Are năframa, / Şi ce fată în Călin ~ mama !”. devine şi cu

Revelaţia harurilor, narcisistic şi pătimaş exprimată la Coşbuc o descoperire făcută cu bucurie. >dar spusă meritul fiind atribuit mamei.

Farmecul poeziei se află în amestecul de temeri copilăreşti şi aspiraţii la dragoste. Ar vrea să afle „cum stau cei dragi de vorbă, gură-n gură”. Cu nevinovăţie sau cu naivă şiretenie, se întreabă ce o fi ştiind o nevastă „mai mult dccît fata. juna”. Stările sufleteşti sînt surprinse cu o fină percepţie a ritmului interior. în „La pîrîu”, fata îşi întîlneşte iubitul visat în .„La oglindă”, îşi leagă visul de realitate.

Poeziile coşbuciene de dragoste sînt „idile”, mici scenete în[1] care manifestări dictate de specie iau forma jocului. Pasiunea se luptă în sufletul candid cu* decenţa, dînd naştere la capricii fermecătoare. Sărutul, apare ca o manifestare mărturisibilă, a iubirii. Şi pînă să-l dea, fata duce adevărate tratative „diplomatice”. Adesea trişează. Fata din „Rea de plată” promite flăcăului, care i-a dus sacul de la moară, trei săruturi ca pînă la urmă să nu-i dea decît unul singur. Cu aceeaşi comică inocenţă, fata din „Scara” îl înşeală la numărătoare pe flăcăul care i-a ţinut scara şi nu-i dă sărutări cîţi fustei avea scara.

Acelaşi joc al dragostei este şi în „Spinul”, mică anecdotă spirituală. Flăcăul este necăjit că logodnica refuză să-i dea o recompensă, pentru că i-a scos spinul, sărutul, îi oferă doar fragi şi bujorii din cosiţă.

Dacă se întîmpla să fie luată în serios cochetăria fetei, este şi mai rău ; ea îi reproşează flăcăului că „nu s-a priceput” („Nu te-ai priceput”) : Nu te-ai priceput ! / Am fost rea şi n-aş fi vrut / Să te las ca altă fată, / Să mă strîngi tu sărutată ? / Dar m-ai întrebat vreodată ? / Mă-n- vingea să te să-rut / Eu pe tine !”. . . „ . .. T . .

Subtil este surprinsă psihologia feminină conţi adictorie m „Ispita , fata iese în calea flăcăului, prefăcîndu-se necăjită apoi, că

CDXXXIX ~~• G. Călinescu, Istoria literaturii române, 1941, p. 518.

acesta n-o lasă să meargă mai departe: „Nu mă strînge-aşa de mină!/Nu m-ai strins ?/Şi-ţi vine-a plinge ? / Haid’degraba şi ma ».ringe, / Ca eu vreau .

În Suptirica din vecini”, împăcarea intre îndrăgostiti se produce imediat.’Văzîndu-l supărat pe flăcăul [dc]. XtVp^l e eTTzi sî el cu blîndeţe şi sfios îl împaca. Uneori ceai ta poate sa dureze o zi şt vinovata nu-şi mai găseşte rostul în casă pînă nu-l aude „pocnind din bici pe lingă boi”. Dragostea învinge cearta.

De cele mai multe ori avem de-a face cu o mică scenă, la care frapează mişcarea. [f]

Iubirea văzută idilic îşi găseşte reflectarea, superior realizată artistic, în „Dragoste învrăjbită”, un poem construit ca o nuvelă. Naraţiunea se îmbină alternativ cu monologuri şi dialoguri interioare comunicate direct sau în stil indirect liber. Tehnica poeziei epice comunică însă stări lirice.

Sentimentele de mare autenticitate se repercutează asupra activităţilor cotidiene rurale. Simina „umblă de colo pînă colo, beată”, cu faţa înfierbîntată, cu ochii arşi de febră ; nu vorbeşte, nu mănîncă, încurcă toate lucrurile. Ea reia în minte cele petrecute între ea şi Lisandru, le întoarce pe toate feţele, caută să se dezvinovăţească sau să se acuze pentru o anumită comportare faţă de flăcău, dar din toate nu-şi găseşte alinarea dorită.

Cu logica specific ferpinină, Simina argumentează mental acuzaţia împotriva flăcăului : „Rău e şi Lisandru ! / Dacă-l are drag / Într-atîta fata – şi el ştie bine – / Cum îl rabdă locul, doamne, cum îi vine / Suflet să mai umble zile supărat / Pentru-o vorbă numai ? El e om bărbat, / N-o să-şi prindă doară mintea c-o femeie”.

Frămîntarea Siminei este expresia geloziei de care este cuprinsă. Nu-l acuză atît pe flăcău, cît este de înveninată faţă de Lina, cu toate că îi este cea mai bună prietenă. Stările ei psihice exprimă o pasiune puternică, plină de candoare şi ingenuitate.

Poezia are note de umor din a căror alternanţă şi joc se naşte lirismul poeziei, mai ales în ultimele episoade. Seara, sub ninsoarea cireşului din grădină, Simina trăieşte momente de intensitate extremă. Căinţa cu nădejdea împăcării îi creează o stare de încordare nervoasă. Orice zgomot este urmărit cu o atenţie maximă. Destinderea inevitabilă, după situaţii grele, este adusă de prezenţa în grădină a lui Lisandru. Natura (vîntul, luna) transmite simţămintele fetei : „Vîntul, gata să se culce, / Murmura •o rugă doinitor de dulce”.

Iubirea, începută cu joc şi glume, cu întunecări trecătoare ca cea din „Dragoste învrăjbită”, pe parcursul ei are momente de întunecare mai profundă, de amărăciune şi chin. Barierele sociale impiedică nu o dată înfiriparea dragostei. Trebuie subliniat că astfel se oglindeşte în literatură diferenţierea socială în rîndurile ţărănimii, rar menţionată în – opere de altă natură în această perioadă.

George Coşbuc surprinde – într-o serie de poezii – mişcări sufleteşti dezlănţuite de revolta sentimentului împotriva meschinelor calcule economice.

Scanned with OKEN Scanner

în „Duşmancele” este transmisă o astfel de situaţie ; monologul unei fete frumoase şi harnice, iubită de băieţi, dar jignită de rivala ei, fiică de oameni bogaţi. Finalul este edificator pentru concepţiile sănătoase ale omului din popor, cu privire la dragoste : „Că boii-s buni, bine-i bogată ; / Dar dacă pui flăcăi odată / S-aleagă dînşii cum socot / O fată, / Bogata-şi pupă boii-n bot, / Îmbătrînind cu boi cu tot !”,

Flăcăul din „Numai una” rezistă dîrz presiunilor familiei şi nu concepe o altă nevastă decît pe cea pe care el o iubeşte : „Pe umeri ple- tele-i curg rîu. / Mlădie ca un spic de grîu, / Cu şorţul negru prins la brîu / O pierd din ochi de dragă”. Pentru ea, „Mai bine aprind tot satul !”. Dragostea se întunecă şi o serie de poezii în care este consemnat sentimentul de iubire îşi pierd cadrul şi specificul de idilă. „Cîntecul fusului” şi „Fata morarului” introduc un sunet nou în concertul de cîntece idilice.

Dar culminarea normală a sentimentului de iubire este exprimată în „Nunta Zamfirei”, punct terminus al imaginei satului ideal, văzut sub aspectul cel mai profund şi etern al omenescului ca moment crucial al existenţei. Jubilaţia se traduce hiperbolic şi feeric.

Idila lui Coşbuc, de la nerăbdarea crizei puberale pînă la toana şăgalnică şi bucuria explozivă se numără printre capitolele cele mai reprezentative ale artei sale. Ea aduce un ton nou şi proaspăt în lirica dominată de posteminescianism, ceea ce a provocat constatarea lui Gherea : „în loc de lacrimi şi suspine, balade şi idile”.

Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere,

I, *Mişcarea teatrală în România intre anii 1920—1940,*

1. *Teatre de stat în plină dezvoltare datorită conducerii lor de către oameni de cultură:*

— Teatrul Naţional din Bucureşti – (directori : Victor Eftimiu, Corneliu Moldovanu, Ion Minulescu, L. Rebreanu) ;

— Teatrul Naţional din Iaşi (Ibrăileanu, Sadoveanu, Ionel Teodoreanu) ;

— Teatrul Naţional din Cluj (Zaharia Bîrsan, V. Eftimiu, I. M. Sadoveanu şi alţii.

2. *Companii teatrale particulare*

Fondate de actori (Maria Voiculescu, Tony şi Lucia Bulandra. Ma- rioara Ventura, Ion lancovescu etc.

3. O *căutare de jormule noi în teatru* experimental, în acord cu gustul contemporan.

— Un ,,Teatru nou de avangardă – (G. M. Zamfirescu – organizator al unei grupări novatoare ,,Treisprezece şi unu") ;

— Un „Teatru universitar" – menit să pregătească „elemente specializate, creatoare de teatru" (regizorul Ion Sava, autor şi al unui proiect de „Teatru rotund" – care ar crea un „stil românesc") ;

— Un „Teatru sătesc" ar dori L. Rebreanu – cu mai multă adeziune la public (în Transilvania, V. I. Popa pune în practică acest deziderat) ;

— G. M. Zamfirescu militează pentru cît mai multe teatre muncitoreşti ; N. lorga, pentru un „Teatru popular".

II. *Conţinutul repertoriului dramatic*

1. Promovarea literaturii originale.
2. Teme de tradiţie (Alecsandri, Caragiale) şi contemporane.
3. Repertoriu naţional.
4. Reprezentarea pe scenă a marilor creaţii din dramaturgia universală (Moliere, Shakespeare, Shaw, Cehov şi Wilde).
5. Se reduce repertoriul bulevardier (influenţe negative asupra publicului, actorilor, regizorilor).
6. Insistenţă în formarea bunului gust şi a valorilor.

III. Se dezbat problemele estetice ale teatrului (M. Sebastian, I. Sava,

L. Rebreanu discută structura fenomenului teatral). *Critica spectacolului* -— discuţia textului literar legată de materializarea lui specifică pe scenă : regie, actori, decor. Lucrări : „Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici”, „Modalitatea estetică a teatrului” (Camil Petrescu), „Tehnica decorului” (G. M. Zamfirescu), „Arta actorului” (T. Vianu).

IV. *Dramaturgii reprezentativi*

Liviu Rebreanu, M. Sebastian, G. Ciprian, Victor Ion Popa, Tudor Muşatescu.

Cuprinsul.

Comedia se cultivă cu mult succes (influenţe de la V. Alecsandri şi Caragiale). Noi structuri dramatice în cadrul speciei „Comedia tragică” (G. M. Zamfirescu) şi „Comedia lirică” (M. Sebastian).

Scriitori – opere, teme, personaje, compoziţie, realizare artistică.

1. *Comedia satirică*

a) *Liviu Rebreanu – „Cadrilul”, „Apostolii”, „Plicul”* (1923) – ultima mai importantă (influenţa lui Caragiale din „O scrisoare pierdută”) ;

b) *George Ciprian* actor şi autor dramatic. *„Capul de răţoi”* (1938)— Mărturiile autorului fixează şi conţinutul piesei : „Ciriviş, Macferlan, Pentagon, Bălălău au trăit aievea şi escapadele lor din şcoală ori din întîii ani de studenţie au fost adevărate, sau aproape adevărate, căci fantezia a mai brodat pe ici, pe colo, dar pe „domnul cu barbă” nu l-am cunoscut niciodată. L-am purtat însă întotdeauna în noi, în inima noastră, învăluit în dispreţul nostru, – el, domnul „Dacian”, întruchipînd politicianismul demagogic, adică acea plagă, acea pacoste care bîntuia pe vremea fostelor orînduiri sociale”.

„Capul de răţoi” este o satiră a politicianismului burghez, un tablou real al unei generaţii, al unei epoci.

Compoziţia piesei, structura dialogului, comicul absurd, stereotipia şi automatismul verbal anticipează piesele de azi (Eugen Ionescu).

c) *Tudor Muşatescu* – maestru al farsei satirice şi calamburului. *„Sosesc diseară..*(1932) construcţie devenită clasică : contradicţia între generaţii – tatăl şi fiul. *„Titanic-Vals”* (1932) motiv dramatic cunoscut : mitul îmbogăţirii neaşteptate a omului „umil” care devine „important”. Parvenitismul politic este obiectivul esenţial al satirei. Personajul principal Spirache, funcţionar umil, modest, cinstit, de o mare bunătate, înrudit cu Chirică din piesa „Omul cu mîrţioaga” de G. Ciprian. Soţia şi soacra vor să-l facă deputat. Acesta refuză, pentru că „nu poate să mintă pe nimeni” (...); „a face politică, astăzi, înseamnă a amăgi...”. Sinceritatea lui este luată drept „politică subţire”. Pe contrastul dintre aparenţă şi esenţă se construieşte comicul. Amuzantă este caracterizarea personajelor prin numele lor (Dacia, Chiriachiţa, Sarmisegetuza... De- cebal, Traian) ;

2. *Comedia lirică*

a) *Mihail Sebastian* a cultivat în teatrul românesc *„comedia lirică",* avînd ca temă iubirea. *„Jocul de-a vacanţa”* – construită pe motivul fundamental al creaţiilor dramatice ale lui M. Sebastian: evaziunea din

Scanned with OKEN Scanner

platitudinea contidianului burghez ; „Jocul de-a vacanţa” nu este o piesă de acţiune, ci de atmosferă. După cum spune autorul, o piesă care să „nu dea iluzia vieţii”, ci „certitudinea iluziei”.

Teatrul lui Sebastian nu stîrneşte rîsul (deşi există scene de efect comic), nici nu face pe spectatori să plîngă ; aduce ceva nou : îi îndeamnă să viseze. *„Steaua fără nume”* se construieşte pe aceleaşi coordonate predilecte ; dorinţa de evadare din obişnuitul apăsător, distanţa dintre visuri, iluzii şi realitate. E scrisă în 1943, jucată pentru prima oarîî cu cîteva luni înainte de Eliberare. Bazată pe tradiţia caragialescă, opera dramatică a lui Sebastian se înrudeşte, prin caracterul ei liric de un adînc umanism deosebit de nuanţat, cu dramaturgia modernă universală.

Acţiunea „Stelei fără nume” se petrece într-un tîrg pe care din primul act îl cunoaştem de la gară, acea unică fereastră spre o altă lume. Ca şi în schiţa „Balta liniştii de M. Sadoveanu, locuitorii tîrgului au simţăniîntul speranţelor şi iluziilor lor neîmplinite la vederea trenului care trece maiestor şi nepăsător.

Drama intelectualului neînţeles se desemnează şi mai limpede pe fundalul vieţii mărginite a tîrgului unde evenimentul de maximă importanţă este uciderea raţei şefului de gară de către accelerat.

Monotonia este indicată prin faptul că ceasului îi ţine locul orarul trenurilor şi punctuala apariţie cotidiană pe peron a d-rei Cucu, ziua de mîine fiind o copie perfectă a celei anterioare. Deşi dezumanizate şi automatizate, personajelor li se descoperă cu tristeţe miezul uman pe care l-a umbrit existenţa cenuşie a tîrgului.

D-ra Cucu reprezentantă îndîrjită a opiniei provinciale care urmăreşte orice tentativă a elevelor ei de a-şi afirma personalitatea, ca un delict major, în sfaturile datei Monei evocă vremea unei tinereţi plină de elanuri şi nădejdi, zdrobite mai tîrziu de rutina provincială. Atît viaţa d-rei Cucu, cît şi viaţa Monei – aparent strălucitoare, dar de fapt goală, sînt celule închise din care n-au puterea să evadeze decît poate o singură clipă. Profesorul Miroiu ca şi prietenul său Udrea sînt la antipodul acestor făpturi prizoniere ale realităţii. Fiecare din ei îşi creează o lume a sa, mirifică, în care-şi găsesc refugiul dinaintea unei societăţi refractare la tot ce depăşeşte existenţa ei meschină.

Miroiu şi Udrea trăiesc în universul muzicii sau al astrelor supor- tînd tot restul cu resemnare, ba chiar cu indiferenţă, fără să se apere prea convingător de intervenţiile abuzice ale reprezentanţilor tîrgului în viaţa lor cotidiană.

Doar sufletele tinere ale elevilor mai intuiesc cîteodată lumina ascunsă în fiinţa lor deosebită. învinşi în existenţa zilnică, ei transmit sugestiv valoarea intelectualului nerecunoscută de societatea vremii. în comparaţie cu teatrul lui Camil Petrescu, drama intelectualului este împărtăşită printr-o imagine lirică melancolică, pe cînd la autorul ..Jocului ielelor” avem de-a face cu o puternică încleştare de forţe.

‚Steaua fără nume” continuă prin adaptarea unor simboluri poetice la realitate, veşnica poveste a Luceafărului eminescian.

Scanned with OKEN Scanner

b) *Victor Ion Popa – „Take, lanke şi Cadîr”* (1933). Nu are o naraţiune cu un ritm susţinut ; comunică frămîntări de conştiinţă pentru

apărarea unor valori umane deosebite : prietenia, generozitatea, înţelegerea şi mai ales iubirea.

Lirismul pregnant al piesei atenuează comicul, care se înscrie numai în automatismele de viaţă, în replici cu un limbaj savuros avînd la bază aforisme care sintetizează înţelepciunea a trei neamuri, şi, mai ales, în fosta din finalul piesei, pe care le-o joacă celor doi Cadîr.

c) *George Ciprian – „Omul cu mirţoaga”* (1927), jucată şi peste hotare, la Berlin, Braga, Berna, Paris între 1929—1937. Piesa exprimă triumful celui care crede în ceva, triumful speranţei. „Gloaba” – Faraon al V-lea – îi aduce stăpînului său, Chiri că (umil funcţionar), cîş- tiguri spectaculoase de la concursurile hipice, recompensîndu-l moral pentru tot ce suferise pînă atunci (dispreţul, ironia mahalalei, a colegilor şi chiar a soţiei). Chiri că este un visător, crede într-un ideal şi perseverenţa încrederii îi aduce fericirea şi afirmarea reală a propriei personalităţi. Piesa este un simbol al pledoariei pentru umanitarism.

3. *„Comedia tragică”* este subtitlul dat de *G. M. Zamfirescu* piesei *„Domnişoara Nastasia”* (1928). Piesa este o imagine a vieţii periferiei şi a dorinţei de evadare a fiinţelor simple, dar sensibile şi umane, intr-o. altă lume mai bună, mai elevată moral. Pînă şi personajul cel mai viciat aspiră la regenerare. Vulpaşin o iubeşte cu pasiune pe Nastasia şi doreşte ca alături de ea, şi prin ea, să-şi schimbe condiţia umană. Autorul spune : „Adevărata dramă c aici, în această goană a sufletelor spre mai bine, spre mai frumos. Amîndoi vor să se realizeze prin dragoste şi se prăbuşesc, amîndoi, prin dragoste”.

Dincolo de replici se înscrie bogata viaţă interioară a personajelor. Vulpaşin „un colos naiv”, nu ştie să-şi spună gîndurile, dar trăieşte- intens sentimentele ; pasiunea îl împinge la crimă (îl omoară pe Luca ; Nastasia ca şi Anca din „Năpastă” urmăreşte numai răzbunarea pentru fapta lui Vulpaşin : se omoară în ziua nunţii). Piesa rămîne ca un. simbol tragic al sfărîmării aspiraţiei către ideal.

încheiere

Comedia din perioada interbelică înscrie un capitol bogat şi nou în repertoriul teatrului nostru prin : adîncirea analizei psihologice, lărgirea ariei de investigaţie socială, sporirea sensibilă a tipologiei umane şi diversificarea aspectelor speciei.

Multe piese au trecut graniţele şi s-au bucurat de succes pe scenele teatrelor europene.

Aspecte ale poeziei cu caracter filozofic la Arghezi, Barbu, Blaga

Scanned with OKEN Scanne

Plan dezvoltat

Introducere

Poezia cu caracter filozofic care vrea să pătrundă în tainele firii, •să stabilească un raport om-natură prin legile specifice artei, se va »dezvolta cu deosebire în secolul al XX-lea, cînd marile frămîntări ale '•veacului sporesc înclinaţia către meditaţie şi provoacă drama de conştiinţă ale intelectualilor din ţara noastră.

Cuprins

1. *Precursori.* Eminescu constituie sursa inepuizabilă a meditaţiei ^filozofice în lirica românească. Panait Cerna e autor al unei lucrări teoretice despre poezia de cugetare (Gedankenlyrik), dar în opera sa ■nu face decît să versifice idei,fără să le înglobeze organic în artă.

2. *Tema principală a liricii cu caracter filozofic este atitudinea faţă *de divinitate.* Scriind într-un articol despre Blaga că orice poet mare -are mult mai puţin sentimentul religios al unităţii cosmosului, Mihai Ralea indica unul din motivele întrebărilor asupra genezei, asupra locului omului, asupra înţelegerii tainelor universului.

a) *Reprezentarea paradisului.* Imaginile cosmogonice din poez'a Iui Eminescu se continuă la poeţii secolului al XX-lea. La Blaga, reprezentarea începutului lumii şi a existenţei paradisiace se integrează versurilor «de dragoste („Eva", „Lumină" ; „Nimicul zace în agonie / Cînd singur plutea în întuneric şi-a dat un semn Nepătrunsul : Să fie lumină / O imare şi un vifor nebun de lumină făcutu-s-a în clipă : O sete era de păcate / De doruri, de avînturi de patimi"). Evocarea lui Barbu din „Timbru" e doar metaforică, privind extazul şi amploarea creaţiei, ca momentul cînd „trupul de fum al Evei răsare din coasta bărbătească". Ivirea din şi reîntoarcerea în haos, existentă în Luceafărul, capătă formă de întrebare adresată Domnului în „Rugă de vecernie", de Arghezi : „De unde vin aceştia ? De unde aceşti eroi/ Călăi, iobagi, apostoli din noapte pîn-la mine" .

b) *Atitudinea faţă de divinitate pleacă la cei trei poeţi de la constatarea nonmanifestarii lui Dumnezeu intr-o lume absurdă, nedreaptă.* De fapt, Dumnezeul pe care-l caută ei nu este cel al vreunei religii, ci principiul director al vieţii, al universului. Arghezi

îl mai numeşte »infinit” („Rugă de seară”). Conform cu aceasta, E. Lovinescu vedea în opera

1
1
1

tului, au căi diferite. La Arghezi, imposibilitatea de a cuprinde

> arghezianăă „o patetică luptă pentru certitudine” (...). O astfel de atitudine nu se poate numi misticism, ci este mai mult efectul unei educaţii religioase în conflict cu realităţile vieţii şi cu datele ştiinţei”[1]. La Ion Barbu, în „Grup”, opoziţia între străduania de cunoaştere a omului cu instrumentele ştiinţei şi revelaţiile divine, ia forma întrebării care-l frămîntă pe savant : „Atîtea clăile de fire stîngi putea-vor gest închis să le rezume / Să nege dreaptă linia care-o frîngi / Ochi în închis triunghi tăiat spre lume ?” În gîndirea blagiană, Dumnezeu se confundă cu ..nimicul”, cu noaptea, cu Anonimul, adică cu forţele elementare ale lumii care nu se lasă cunoscute. Setea de cunoaştere este în ultimă instanţă setea de absolut, veşnică

absolutul duce la exasperare. Răzvrătirea individualistă a poetului, condamnarea injustiţiilor flagrante ale societăţii, nu îşi găsesc altă ieşire decît aşteptarea unei revelaţii, a unui miracol transformator. Spiritualismul unora dintre poeţii simbolişti „damnaţi” – mijloc de consolare a disperării (Verlaine, Rimbaud) – generează tendinţe religioase în literaturile secolului al XX-lea (Jammes, Claudel, Latour du Pin, T. H. Eliot etc.). Nu trebuie însă să le confundăm cu fenomenul ortodoxist retrograd care ajunge, în perioada dintre cele două războaie, o expresie a teoriilor fasciste. Arghezi cere părintelui ceresc o intervenţie justiţiară în reaua alcătuire a lumii. Vecinul care a strîns cu neîndurare „grădini, livezi, cirezi, hambare” trebuie pedepsit de Domnul, pedeapsa fiind prevestită în maniera violentă a pamfletului arghezian : „Urechea să i se umple de mucegai, să i se usuce ochiul şi în pîntec Să-i crească spini,, urzici şi aguridă”. Dacă nu are o intervenţie directă asupra societăţii. Dumnezeu ar trebui măcar să dea forţă omului ca să schimbe starea lucrurilor : „O dă-mi putere să scufund / O lume vagă lîncezîndă şi să ivesc apoi din fund o altă limpede şi blîndă” („Rugă de seară”). Pe un ton semiironic, poetul reproşează divinităţii lipsa actuală a miracolelor întîmplate în Biblie : „îngerii tăi grijeau pe vremea aceea / Şi pruncul şi bărbatul şi femeia / Doar mie Domnul, veşnicul şi bunul, / Nu mi-a trimis de cînd mă rog nici unul”. Sub aparenta pioşie şi candoare, mocneşte valul îndoielii în existenţa Domnului. El izbucneşte în ciclul de „Psalmi”, în poezii în care Arghezi se substituie lui Toma Necredinciosul» exclamînd : „Vreau să te pipăi şi să urlu : Este !” în realitate, lupta lăuntrică şi chemarea deznădăjduită se profilează pe fundalul convingerii că nu va primi răspuns din partea Cerului („Inscripţie^ pe~ o biblie”). în sensul acesta, el se apropie de Blaga, la care însă sfîşierea nu e recentă, ci o rana străveche a su.fletu.lui omenesc. Temperamentul vitalist al lui Arghezi se concentrează în dorinţa fierbinte de a găsi un pivot al existenţei în faţa neantului, a dispariţiei, a morţii („Duhovnicească”, „Ora rece”). . . »

De cele mai multe ori, chipul morţn apare prin simbolul temporal (Ora rece” Ora tîrzie”, „Priveghere”). „Ceasul de-apob enumera gra daî Avertismentele, neliniştea crescîndă invers

proporţionala cu sonoritatea. Bătaia ceasului se stinge încorporată în materii mereu mai izolante fonic: „în cer/Bate ora de bronz şi de fier/într-o stea/bătu ora de catifea / Ora de pîslă bate / În turla din cetate / În ora de lînă / Se-aude vremea bătrînă / Şi se sfîşie / Ora de hîrtie/Lîngă domnescul epitaf/ Bate glasul orei de praf / Azi noapte soră / N-am mai bătut nici o oră / „. Ca deobicei la Arghezi surprinde ineditul imaginii. Senzaţia capătă o deosebită concreteţă. Cîteodată simbolul introduce straniul într-o scenă apropiată de real, dîndu-i astfel alte adîncimi. În „Priveghere", moartea este sugerată prin apariţia la fereastră a trei sfinte femei care se-nalţă din cîlcîie „cîte şi trei cu făclii de ceară / Pînă la geamuri ca să ceară / Trupul tău adormit"[1]. Viziunea morţii ca o babă, conform conceptului .popular, se observă în „Baba moartea". Fără a o privi sub un unghi comic, cum face Creangă în „Ivan Turbincă", Arghezi are faţă de ea o împotrivire plină de revoltă şi energie. Dar şi în această rezistenţă se simte panica. Teama datorată prezenţei ei vizibile sau numai presimţite ia forme variate : ferecarea casei (poarta, ferestrele, uşile devin bariere în fond neputincioase), lupta („Veniţi maici, flăcăi fărtaţi / Smulgeţi crucile şi daţi") sau chemarea infantilă a mamei. Nu e vorba însă numai de frica de necunoscut şi suferinţă. E o expresie a desperării existenţiale, datorită efemerului condiţiei umane. în „Duhovnicească", moartea se transmite prin biologic vegetalului şi mineralului. Lumea individului dispare o dată cu el. Chemarea către Domnul este una de stăvilire a acestei pieiri totale. Dar în aceste ceasuri de cumpănă, ceasul rămîne mut. Făptura divină se estompează din ce în ce : „Şi eşti şi nici nu eşti / între putinţă şi între amintire" („Psalm") Dumnezeu este tratat cu familiaritate în poezia argheziană atît în strigătele deznădăjduite cu apelul la persoana a doua singular, cît şi în aşteptările senine uşor amuzate ale vizitelor după model biblic. Uneori îngerii fac parte din microcosmos. •(„Evoluţie"). Permanent însă, divintatea apare ca un ideal moral al poetului – „visul meu din toate mai frumos". încheierea luptei între credinţă şi tăgadă are loc într-un psalm din 1959, în care este repudiat, ca van, ţelul de găsire a Domnului. Setea de cunoaştere trebuie să-şi croiască alt drum : „înverşunat de piedici, să le sfărîm îmi vine / Dar trebuie, îmi dau seama, să-ncep de-abia cu tine". În „Cîntare omului", Dumnezeu se opune cunoaşterii, amintind viziunea lui iehovică, răzbunătoare, din cîţiva dintre Psalmi : „Atoatefăcătorul de rîpi şi de izvoare / în temniţa fiinţei te-a-nchis între zăvoare" („La stele"). Operă scrisă după Eliberare, „Cîntare omului", aduce omagiu fiinţei umane, care singură a învins forţele oarbe ale naturii. Poetul îşi clădeşte ciclul poematic pe teoria lui Engels, a devenirii omului în procesul muncii. „Cîntare omului" este o nouă cosmogonie bazată pe materialismul dialectic şi istoric.

Blaga trăieşte conflictul între dorinţa de cunoaştere şi căinţa de a resimţi această dorinţă, căci cunoaşterea nu i-a adus omului fericirea. Punctul de vedere va fi „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid cu mintea tainele ce le-ntîlnesc în calea mea". în eseul

„Despre

mituri[41], Biaga definea cosmosul ca împletit din serii de semnificaţii. Concepţia criptică intervine în „Rune”, unde poetul – asemănat cu şarpele paradisiac – ar vrea să pătrundă semnele de neînţeles risipite pretutindeni pe Pămînt. Dar metafizic, o asemenea înţelegere nu e cu putinţă. Pierderea credinţei, sinonimă cu pierderea lui Dumnezeu, s-a petrecut demult în copilăria omenirii, simbolizată de copilăria autorului : „Dumnezeule, dar ce era să fac ? / Cînd eram copil mă jucam cu Tine / Şi-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie / Apoi sălbăticia mi-a crescut / Cîntările mi-au pierit / Şi fără să-mi fi fost vreodată aproape / Te-am pierdut pentru totdeauna în ţărînă, în văzduh şi pe ape” („Psalm[44]). Pentru a se întoarce la starea de increat, de fericire paradisiacă, la neprihănire, el trebuie să respingă prozaismul vieţii moderne şi să caute adîncul, tăcerea populată de mituri şi eresuri. Idealizarea naturii primare ţine şi de influenţa curentului expresionist german vizibilă în modalităţile de creaţie ale lui Biaga. Miturile se află în toate culegerile sale poetice. Printre ele, întîlnim mitul izvoarelor, fîntînilor. în „Iezerul[44] din ciclul „La curţile dorului[44], apa, ochi al lumii, sugerează regăsirea sensurilor pierdute de om, prin reflectarea gîndului în spirit, conceput ca o fîntînă. „În pîlnia muntelui / Iezerul netulburat / Ca un ochi al lumii, ascuns s-a deschis / Oglindeşte un zbor prea înalt şi ceasul / Furat, ce i-a fost o dată promis[44]. Adîncul este pentru Biaga meleagul urzirii vieţii, ca şi fondul obscur al sufletului, care nu e accesibil decît poeziei şi muzicii. în „Geneza metaforei[44], el considera că modul specific al omului de a exista este prezenţa şi orizontul misterului şi al revelării. Biaga intenţionează să reconstituie în poezie structura imanentă a omului, în stare ideală, în atingere nemijlocită cu tainele cosmice. De la sistemul „Runelor[44], adică a unei semnificaţii privitoare la „sensul pierdut care se cere să fie descoperit[44], într-un „Psalm[44] din „Marea trecere[44] Biaga consemnează ca şi Arghezi absenţa divinităţii : „în cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug / O de n-ai fi mai înrudit cu moartea decît cu viaţa / Mi-ai vorbi / De-acolo unde eşti, din pămînt ori din poveşti mi-ai vorbi... Eşti muta, neclintita identitate (Rotunjit în sine „a[44] e „a[44] / Nu ceri nimic / Nici măcar rugăcinea mea[44]. însă, faţă de autorul „Cuvintelor potrivite[44], care se adresează direct Domnului, la Biaga încercarea de comunicare cu Dumnezeu nu e posibilă decît prin somn. Astfel, în „Laudă somnului[44], oniricul este ridicat la stare divină. Şerban Cioculescu definea semnificaţiile căutărilor lui Biaga, în modul următor : „Poezia dumisale cuprinde, aşadar, în sensuri divergente, preocuparea modernă pentru latenţele vieţii alogice şi iraţionale, dar şi tot atît de modernele metafizice[441]. în etapa finală a evoluţiei poetului, lirica sa se însenineaza. Somnul din care trezirea se făcea întotdeauna cu regret este înlocuit de bucuria germinaţiei, a vieţii („Mirabila sămînţă[44]). Chiar moartea, privită cu anxietate anterior, e acum aşteptată cu ezitarea între a o primi sau nu. Noua atitudine provine tocmai din împăcarea poetului cu Pă- mîntul, singurul dătător de lumină pentru umanitate. Lumina simbolică a Pămîntului se revarsă veşnic asupra fiilor lui : „Din prag un gînd se

Scanned with OKEN Scanne

uită lung / Să-l las în casă ? Să-l alung ? Avea-voi faţa nimănui / Asemenea pământului / Cuvînt încearcă a se rosti Veni-va zi ! Veni-va zi ! înveşmîntată în astă stea / în nopţi voi lumina cu ea" („Ceas de seară").

Spre deosebire de Blaga, care-şi caută simbolurile în adînc, Ion Barbu se-ndreaptă spre cosmos, spre principiul luminii solare. în afară de triunghiul divin menţionat aluziv în „Grup", Dumnezeu, care nu reprezintă dezlegarea enigmelor lumii, nu va fi numit. Aspiraţia spre cer constituie o aspiraţie spre superioritate, evaziunea din condiţia nedemna, limitată : „E temniţă în ars nedemn pământ" („Grup"). încercarea de a evada din forma individuală pentru a se integra în unitatea cosmică a universului există încă în „Cucerire" sau „Cînd va veni declinul", unde zborul fulgurant printre aştri se aseamănă cu cel al Luceafărului eminescian. Se poate face o apropiere între poemul lui Eminescu şi balada „Riga Cripto şi lapona Enigel", care transmite imposibilitatea unirii între regnuri. Aici telurícul e lăsat în urmă prin aspiraţia umană spre soare. Simbolul solar este adesea prezent în întreaga operă a poetului, în „Joc secund" („Increat", „Izbăvită ardere"), în „Uvederode", unde înseamnă principiul dominant („Riga Cripto şi lapona Enigel", „Ritmuri pentru nunţile necesare"). Doar cînd părăseşte poezia de speculaţie filozofică în ciclul balcanic în „Domnişoara Huss", incantaţia se adresează lunii. Dar „Isarlîc" musteşte tot sub razele solare care-i subliniază prin ‘ valorile luminii trăirea fabuloasă permanenţa anistorică. Cu ciclul „Uvederode", poetul creează o poezie iniţiatică de cunoaştere. Existînd o ordine ascunsă în univers, al cărei mister surprins de Blaga, l-a făcut pe Barbu să aprecieze pe autorul „Laudei somnului" („Legenda şi somnul în poezia lui Blaga"), poetul are menirea prin jocul simbolurilor să fie o cheie de iniţiere a acestei ordini. Iniţierea nu se realizează prin inteligibil, ci prin muzica sferelor, prin cunoaşterea extatică. Lumea simbolurilor lui Barbu nu este luată din natura obişnuită care oferă material celorlalţi poeţi, ci din domeniul ştiinţelor exacte. A fi iniţiat înseamnă a fi instruit în acelaşi timp în ordinea din micro şi macrocosmos, prin imagini simboluri (Ou, arbore, cruce,. sămînţă, şarpe). Simbolul corespunde în poezia ermetică barbiană cu legea din gîndirea logică. El exprimă întrepătrunderea între absolut şi relativ. Motivul conjugării e nunta. Acest motiv apare încă din poeziile parnasiene (..Pentru marile Eleusinii"). „Oul dogmatic" e o iniţiere în mitul oului, simbol al germinaţiei. Aici nunta nu se efectuează : „E oul celui sterp la fel / Dar nu-l sorbi / Curmi nuntă în el / Şi nici la cloşcă să nu-l pui / îl lasă-n pacea întîia a lui". înainte de procesul genezei e nevoie de un moment de alegere pentru a te hotărî să turburi neprihănirea necreatului. „Ritmuri pentru nunţile necesare" urmăreşte trei faze de cunoaştere : venerică, intelectuală şi astrală. Cunoaşterea erotică nu satisface spiritul, nici cea de-a doua – mercuriană. De-

Scanned with OKEN Scanner

abia a treia, care semnifică revelaţia luminii prin „cămara Soarelui Marelui”, realizează plenitudinea prin extaz. Noutatea şi specificul artei barbiene, a poeziei sale de cunoaştere, au un timbru unic în cadrul ermetismului, nu numai în literatura noastră, dar şi în cea universală.

încheiere.

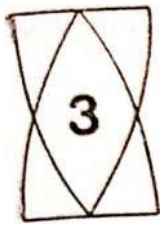
Puternicele drame de conştiinţă, marile întrebări filozofice care pătrund în poezia interbelică, contribuie la crearea celor mai înalte şi originale forme ale lirismului contemporan.

Teme suplimentare

1. Evoluţia comediei în secolul al XlX-lea.
2. Locul eseului Pseudokynigetikos în literatura română.
3. Pastelul lui Vasile Alecsandri.
4. Caracterul romanului istoric sadovenian.
5. Poezia socială a lui Octavian Goga.
6. Evoluţia dramei între cele două războaie.
7. Evoluţia romanului interbelic.
8. Contribuţia lui Lovinescu la dezvoltarea criticii literare. ' 9. Trăsăturile reportajului artistic al lui Geo Bogza.

3.0. Evoluţia romanului rural după Eliberare.

Scanned with OKEN Scanner



Tendinţe, direcfii, trăsături

Clasicism, romantism şi realism în perioada de formare a literaturii române moderne 1830—1860

(J Scanned with OKEN Scanne

A. Pian

Introducere

Dezvoltarea tîrzie a literaturii române moderne a determinat ca o serie de curente şi metode succesive în alte literaturi să se afirme paralel şi să se împletească unele cu celelalte, fără mari contradicţii, opo- nenţe sau lupte literare.

Cuprins

I. Elemente de clasicism la Asachi, Barbu Paris Mumuleanu.

I. Personalităţile care creează tranziţia de la clasicism la romantism : Eliade Rădulescu : teoretizări clasicizante („Gramatica poeziei". „Heruvimul, serafimul şi visul", „Curs de poezie generală"), dar pondere romantică în operă („Zburătorul"). La el se observă şi tendinţe realiste în proză („Cuconul Drăgan", „Cuconiţa Drăgana", „Domnul Sarsailă, autorul"). Grigore Alexandrescu – moment de înflorire a artei clasice (Satire, Fabule, Epistole), precursor al meditaţiei romantice („Umbra lui Mircea. La Cozia"). D. Popovici subliniază „dubla articulare a scriitorului"[CDXL].

II. Romantismul românesc este curentul predominant al epocii. Iz- vorînd din secolul luminilor şi dînd glas unei concepţii umanitariste, este progresiv, patriotic, slăveşte idealurile revoluţiei. Precursor : Vasile Cîrlova. Programul în *Introducţia* la *Dacia literară* îndeamnă la făurirea literaturii naţionale, folosind izvorul istoric, al tradiţiei populare şi al realităţilor vremii.

1. Orientarea către tematica istorică : a) interesul pentru istorie legat de lupta pentru unire şi independenţă ; b) concepţia că istoria o făureşte poporul (Kogălniceanu – Lecţia de deschidere a cursului de Istorie naţională, N. Bălcescu – „Cuvînt- preliminariu la Izvoarele istoriei românilor", „Românii supt Mihai Voievod Viteazul") ; c) Activitatea istorică propriu-zisă (Nicolae Bălcescu – „Puterea şi arta militară la români", „Starea muncitorilor plugari în diferite timpuri", „Trecutul şi prezentul", „Românii supt Mihai Voievod Viteazul"), reviste istorice r *Arhiva românească* în Moldova, *Magazin istoric pentru Dacia* în Ţara

CDXL D. Popovici, Romantismul românesc. Lyceum, 1969, pag. 251.

Românească ; d) Apelul la sursele folclorice, integrarea informaţiilor din creaţia populară în opera istorică propriu-zisă, pentru a cuprinde viaţa întregului popor în epoca dată. Exprimarea valorii documentare a folclorului (Bălcescu – „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei românilor”, Kogălniceanu – „Limba şi literatura română sau valahică[44], Russo – „Poezia poporală”) ; e) Legendarul în lirica patriotică, avînd drept scop punerea faţă în faţă a „trecutului glorios cu prezentul mişelit[CDXLI] (Bolin- tineanu – Legende istorice, Alecsandri – Legende). Alături de personalităţile istorice ale domnitorilor, apar figurile oamenilor din popor şi se cîntă vitejia lor (V. Alecsandri – „Dan, căpitan de plai” ; Bolin- tineanu – „Maria Putoianca[44], „Copil de casă”).

2. Orientarea către folclor : a) Studii şi articole pentru definirea folclorului, a caracteristicilor sale şi pentru clasificarea lui (Russo – „Poezia poporală[44], Negruzzi – „Cîntece populare ale Moldavie!”, Alecsandri – „Românii şi poezia lor”) ; b) Culegerea de cîntece populare a lui Vasile Alecsandri, eveniment important pentru folcloristca şi literatura noastră (1852) ; c) Prelucrările şi motivele folclorice în literatura cultă a vremii cu precădere la V. Aleosandri.

3. Poezia de revoltă socială în contact cu lucrările socialiştilor utopici (Boliac – „Muncitorul”, „Clă caşul[44] ; Eliade Rădulescu – „Santa cetate”).

4. Drama istorică romantică, respectînd normele hugoliene din prefaţa la „Cromwell”, împleteşte tematica istorică cu cea socială (Hasdeu – Răzvan şi Vidra”, Alecsandri – „Despot Vodă”)..

5. Lucrări cu problematică istorico-socială în proză : Russo -— „Cîn- tarea României”, scriere profetică romantică.

6. Nuvela romantică sentimentală fără o valoare artistică deosebită (C. Negruzzi – „Zoe[44], „O alergare de cai” ; Alecsandri – „Buchetiera din Florenţa[44], „Dridri”).

7. Apariţia în roman a eroului romantic neînţeles (Bolintineanu – „Manoil[44] ; Grandea – „Fulga”).

III. Tendinţe realiste în începuturile romanului românesc (Kogălniceanu – „Tainele inimii”). Se grefează pe arta clasică a lui La Bruyère, fiziologiile balzaciene (Negruzzi – „Fiziologia provincialului[44], Kogălniceanu – „Provincialul la Iaşi”). Elemente realiste în romanul „Ciocoii vechi şi noi”. Depăşirea clasicismului printr-o tipologie realistă în comediile lui Vasile Alecsandri („Rusaliile”, „Chiriţa în Iaşi[44], „Chiriţa în provincie”).

Încheiere.

Coexistenţa diferitelor tendinţe şi curente în momentul de făurire a beletristicii moderne dovedeşte străduania scriitorilor de la 1848 de a încetăţeni nenumărate genuri şi specii, de a făuri o

---

CDXLIi V. Alecsandri, Prefaţa la Scrierile lui Constantin Negruzzi, vol. I, Buc., 1872.

literatură naţională bogată, la nivelul literaturii universale a vremii.

B. Lucrare

Dezvoltarea tîrzie a literaturii române moderne a determinat ca *o* serie de curente şi metode succesive în alte literaturi să se afirme paralel şi sa se împletească unele cu celelalte, fără mari contradicţii, opo- nenţe sau lupte literare.

După pătrunderea modelelor antice în cultura noastră, prin neo- renascentismul limitat al cronicarilor şi mai extins al Şcolii ardelene (în special în „Ţiganiada"), paralel cu elaborarea teoriei şi terminologiei literare, se precizează cîteva principii ale clasicismului. Unul dintre scriitorii mai ataşaţi clasicismului decît alţi creatori ai vremii e Gheorghe Asachi. în 1813 publică Dicţionarul de rime „Rimario Moldavo", care merge pe linia clasicistă de a nu admite decît cuvinte nobile în literatură. După un număr de articole care conţin generalităţi de estetică şi istorie literară, el formulează concepţia sa clasică în prefaţa Colecţiei de poezii din 1836, din care menţionăm un pasaj semnificativ : „îndreptat de pilde clasice şi de firea limbii, m-am sîrguit a urma sistemul' care cere ca poezia, care este productul cel mai ales al cugetării prin simţire înălţată, să răsune prin ziceri elegente şi armonioase, încît de* asemenea prelucrată fiind limba, va putea a se arăta vrednică de a sa strălucită spiţă cu acea italiană". Lirica lui Asachi e pătrunsă, cum observa G. Călinescu, „de unda clasicismului întîrziat"[CDXLII]. (Către Italia). Poetul este şi autorul unor satire şi fabule. „Satiră asupra omului", localizarea indicată ca „imitaţie după Boalo" şi ciclul Anacreontice care îşi păstrează şi astăzi vioiciunea. Proza sa de inspiraţie istorică se colorează cu tonuri romantice pe fond clasic cavaleresc („Mazepa în Moldova", „Ruxandra Doamna").

Tendinţele clasice sînt susţinute şi de Barbu Paris Mumuleanu în prefeţele la volumele de versuri „Rost de poezii" (1820) şi „Caracteruri" (1825), care pledează pentru urmarea modelelor clasice. El îşi arată admiraţia faţă de „Plutarc", de Troada vestitului Omir, de Aristofan, Eu- ripid, Esiod, Virgil şi Ovid" şi, de asemenea, faţă de „Rasin şi Boalo", care „nu puţin naştere de duh şi fantezie au arătat", „Rost de poezii" păstrează nota de jelanie a lui Conachi chiar în subiecte revoluţionar- patriotice ca „Plîngerea şi tînguirea Valahiei", „Caracterurile" pornesc în mod evident de la opera lui La Bruyere. Două de mai mare originalitate pot fi înrudite cu istorioarele lui Anton Pann : „Ipocritul" şi ..Defăimătorul".

Heliade Rădulescu, personalitate prestigioasă, reprezintă cel mat mult coexistenţa unei diversităţi de direcţii într-o activitate foarte cuprinzătoare. încă din 1822, el îşi propune traducerea „Artei poetice" a lui Boileau pe care o realizează fragmentar în 1837. O prelucrare după „Gramatica poeziei" a lui Levizac şi Moysant, apărută în 1831, se întemeiază pe opera enciclopedistului

---

CDXLII George Călinescu, Istoria literaturii romiine..., 1941, pag. 99. Studii de literatură română modernă, Edit. pt. lit., 1962, pag. 181 Romantismul românesc, Lyceum, 1969, pag. 251.

Scanned with OKEN Scanner

Marmontel, pe care Heliade îl urmează în deaproape şi în „Cursul său de poezie generală”. Articolul de căpetenie pentru expresia principiilor sale estetice este „Serafimul şi heruvimul şi visul”, (1835), unde afirmă ideea imitaţiei naturii cu acea

diferenţă existentă şi în clasicismul francez între adevărat şi verosimil[1] (Le vrai et le vraisemblable). Imitarea naturii frumoase şi construirea omului universal trebuie să se călăuzească după regulile stabilite de- scriitorii din vechime, consacraţi de-a lungul veacurilor. Dacă pe planul teoriei literare, Eliade nu trece de enciclopedismul lui Marmontel, în domeniul beletristicii poate fi considerat ca un deschizător de drumuri al curentului romantic. El este printre primii care popularizează prin tălmăcirile sale „Meditaţiile" lui Lamartine (1830) şi „Poeziile" lui Byron (1837—1839). în perioada primei jumătăţi a secolului al XIX-lea vom observa de altfel la mulţi scriitori o concepţie estetică cu fundamente- clasice, consolidată în şcolile franceze din ţară şi străinătate şi a unor tendinţe literare romantice corespunzătoare gustului şi năzuinţelor con-temporane. în vasta operă a lui Eliade, alături de intenţii de epopee- – („Mihaida"), satire şi fabule, găsim poezii de structură romantică de felul „Sburătorului" şi o proză pamfletară avînd o tipologie unde clasicismul este părăsit în favoarea realismului („Domnul Sarsailă autorul", „Cuconul Drăgan", „Cuconiţa Drăgana"). Desigur, după cum arată Paul Cornea, „decisiv e să vedem ce reprezintă ca pondere în totalul operei momentele de adeziune la idealul clasic. Să urmărim în ce direcţie se conturează realizările cele mai de seamă şi ce unghi de refracţie capătă sub condeiul său diferite teme abordate, să descoperim care e timbrul caracteristic al scrisului şi ce fel de împlinire reclamă principalele valenţe intelectuale şi afective ale omului"[1]. Autorul con-sidera opera lui Eliade tributară mai curînd romantismului înălţat pe baze raţionaliste.

Tranziţia de la pastorală la lirica romantică se petrece şi într-o serie de poezii ale lui Grigore Alexandrescu. Grigore Alexandrescu excela, în şcoală, în cunoaşterea şi recitarea clasicilor antici şi francezi, iar vocaţia sa satirică îl îndruma spre modele ilustre. în acelaşi timp, el poate fi considerat însă un precursor al meditaţiei romantice eminesciene. D. Popovici îl definea astfel : „Concepţie şi atitudini proprii secolului luminilor, admiraţia trecutului şi sentiment al naturii, toate- aceste subliniază dubla articulare spirituală a scriitorului care va admira şi imita pe Voltaire şi Boileau, care va admira şi traduce pe Chateaubriand şi pe Lamartine"[2]. De poezia clasică îl leagă pe Alexandrescu epistolele, fabulele şi satirele. Prin caracterul lor critic pronunţat şi originalitatea realizării, fabulele lui Alexandrescu constituie momentul de înflorire maximă a speciei în ţara noastră („Cîinele şi căţelul", „Boul şi viţelul", „Lupul moralist", „Toporul şi pădurea"), iar „Satiră. Duhului meu" constituie un exemplu al durabilităţii satirei clasice în lirica românească. Lirica cu caracter meditativ pe probleme personale sau pe teme naţionale şi umanitare se înscrie la el pe linia lui Young, Lamartine şi Byron. în „Adio la Tîrgovişte", „Umbra lui Mircea. La Cozia\ Mormintele de la Drăgăşani" şi „Răsăritul lunii. La Tismana", poetul evocă trecutul, pentru a-l da drept pildă de vitejie contemporanilor, ca şi Cîrlova, Eliade şi Bolintineanu. Tonul melancolic elegiac este propriu lui Alexandrescu ca şi mult mai pronunţatul sentiment al naturii. Acest ton se simte şi într-o poezie de revoltă, expresia ideilor luministe^ cum este „Anul 1840", ceea ce l-a determinat pe Eminescu să-l caracterizeze în Epigonii „palid stinge Alexandrescu (...) candela sperării". Poemul „Anul 1840" e caracteristic generaţiei revoluţionare printr-un romantism izvorînd din secolul luminilor şi dînd glas unei concepţii umanitariste. Totodată însă, asemenea versuri merg mai departe, deschizând drum liricii eminesciene, poetul îndoindu-se de

[1] Paul Cornea,

posibilitatea fericirii.

Reprezentant al liricii de meditaţie, Cîrlova trece şi el de la pastorală şi producţie preromantică la poezia romantică („Păstorul întristat”, „Marşul oştirii române”, „Rugăciune”).

Romantismul constituie orientarea dominantă a perioadei şi are •căi proprii în cultura noastră, operele cele mai ilustrative fiind puse în ■slujba misiunii istorice a mişcării revoluţionare de la 1848. Creaţiile beletristice sînt critice la adresa feudalismului şi militează pentru progres şi pentru un ideal patriotic. Din punct de vedere programatic, această orientare specifică literaturii noastre, se cristalizează în revista *Dacia literară* (1840). Desigur, primele jaloane existau înainte de apariţia revistei, ca exemplu putînd fi dată activitatea lui Negruzzi, însă celebra „Introducţie” a lui Kogălniceanu le defineşte şi le converteşte în principii călăuzitoare pentru realizarea unei literaturi naţionale. Kogălniceanu, după ce arată contribuţia lui Eliade şi Asachi la înfiinţarea presei româneşti, se ridică împotriva dorului imitaţiei care „s-a făcut la noi o manie primejdioasă”. El combate avalanşa de traduceri gata să sufoce mlădiţele creaţiei originale şi cheamă pe scriitorii din toate regiunile locuite de români la făurirea unei adevărate literaturi a poporului. În acest scop, el îi îndrumă spre izvoarele de inspiraţie majoră ale istoriei, realităţilor contemporane şi folclorului. Interesul pentru istorie poate fi privit ca un aspect al romantismului determinat desigur la noi de stringente necesităţi social-politice. Acum se pun bazele Istoriografiei moderne, pornind de la concepţia că istoria o face poporul şi stabilindu-se în raport cu aceasta rolul personalităţii (Bălcescu – „Românii supt Mihai Voievod Viteazul”, „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei Românilor”, Mihail Kogălniceanu – „Lecţia de deschidere a cursului de istoric naţională”). Atît Bălcescu în colaborare cu Treboniu Laurian, cît şi Kogălniceanu, înfiinţează reviste şi colecţii de studii şi materiale documentare („Magazin istoric pentru Dacia”, .„Arhiva românească”). Istoricii investighează epoca de dezvoltare a neamului în toate privinţele, alăturînd lucrărilor de istorie generală pe cele asupra evoluţiei unor instituţii şi categorii sociale (Bălcescu – „Puterea armată şi arta militară la Români”, „Starea muncitorilor plugari în diferite timpuri”). Pentru a îmbogăţi datele privitoare la soarta Domnului şi a Curţii cu altele legate de starea tuturor claselor sociale, ■se apelează la folclor. Creaţia populară, expresia geniului naţional, capătă o mare însemnătate în cadrul tuturor curentelor preromantice şi romantice. În literatura română, o serie de studii subliniază valoarea documentară şi artistică a folclorului (Negruzzi – Cîntece populare ale Moldaviei”; Russo – „Poezia populară”, Alecsandri – „Românii şi

poezia lor”). Chiar în operele istorice propriu-zise, legenda se împleteşte- cu sursa exactă, ca în „Românii supt Mihai Voievod Viteazul”. Cu atît mai mult se imprimă caracterul legendar producţiilor beletristice pe teme istorice.

Tematica istorică este abordată de majoritatea scriitorilor vremii în intenţia expusă de Alecsandri în studiul său despre Negruzzi, cînd consideră că poemul „Aprodul Purice” trebuie să fie „o palmă dată de trecutul glorios prezentului mişelit”. „Aprodul Purice”, inspirat din „O samă de cuvinte” de Neculce, şi menit să facă parte dintr-o epopee – „Ştefaniada”, are valoarea unui episod de sine stătător cu toate- caracteristicile poemului romantic. în domeniul liricii, legenda istorică inspiră cicluri întregi (Bolintineanu „Legende istorice” ; Alecsandri „Legende”). Alături de poezia ruinelor existentă la Eliade („O noapte pe ruinele Tîrgovişte”). Cîrlova („Ruinurile Tîrgovişte”) şi Alexandrescu („Adio la Tîrgovişte”), alte poezii reînvie trecutul măreţ al ţării, cu vădite intenţii educativ-mobilizatoare (Bolintineanu – „Cupa lui Ştefan”). Ideea demnităţii, care nu permite a răbda jugul străin, revine ades în „Daniil Sihastrul”, „Dan, căpitan de plai” etc. Aureolarea trecutului şi patosul romantic duc uneori, în special în Legendele lui Bolintineanu,. la un retorism teatral, oferind material parodiei (Topîrceanu : „Mihai şi turcii”), în ciuda unor aforisme memorabile.

Ca personaje, pe lîngă figurile glorioase ale domnitorilor care au luptat pentru neatîrnarea ţării, apar chipurile oamenilor din popor, elo- giindu-se profund vitejia lor (Bolintineanu – „Maria Putoianca”, „Copil de casă”, Vasile Alecsandri – „Dan, căpitan de plai”, „Sergentul”,. „Peneş Curcanul”).

Dar folclorul nu serveşte numai ca documentar istoric. îndrumarea lui Kogălniceanu către tradiţia populară depăşeşte cadrele legendei vitejeşti şi devine preocupare pentru toate speciile creaţiei populare. Perioada de după 1840 este cea în care folclorul nu mai este reprodus accidental, ci cules cu grijă şi oferit cititorilor cu conştiinţa valorii sale- estetice. Rolul Culegerii lui Alecsandri din 1852 este deosebit de însemnat în această privinţă. Majoritatea scriitorilor vremii suferă înrîurirea producţiilor folclorice .atît în poezie cît şi în proză. Opera lui Alecsandri nu poate fi despărţită de izvorul folcloric, începînd cu primul volum de „Doine” şi încheind cu feeria dramatică „Sînziana şi Pepelea”. La el apar ca personaje romantice haiducii (Groza), menţionaţi şi în memorialistica sau comentariile altor scriitori. Aceşti viteji sînt lipsiţi^ la Alecsandri de pitorescul briganzilor din literaturile străine, păstrînu o dată cu măreţia de justiţiar, şi autenticitatea de ţărani răzvrătiţi în cadrul unui fenomen contemporan la acea epocă.

Contactul literaturii române cu lucrările socialiştilor utopici are ecou în poezia de revoltă socială a lui Boliac sau Santa cetate a lui Eliade Rădulescu. Boliac utilizează deseori în versurile sale■ romantică, ca în „Fata de boier şi fata de ţigan , sau „Cai na alm . bazate pe procedeul antitezei. Chiar dacă valoarea artistica a

operei lui Boliac nu e deosebită, poziţiile avansate ale scrllt^lu\^ că^vehlmenţâ turilor ţărăneşti („Clăcaşul”) nu trebuie uitate mai ^les c s ţu ^hemcnţ- cu care sînt cerute revine mai tîrziu în linca, în opeia 1

De natură romantică sînt dramele naţionale „Răzvan şi Vidra” de Hasdeu şi „Despot Vodă” de Alecsandri, care respectă cerinţele lui Hugo din Prefaţa piesei „Cromwell”, socotită un manifest al romantismului. Aceste drame romantice au eroi excepţionali (unul de origine umilă, Răzvan), reunesc comicul cu tragicul ; repudiază regula celor trei unităţi ; se caracterizează prin tirade şi monologuri romantice. Pecetea romantismului românesc este pusă de prioritatea conflictului social- politic care în celelalte literaturi se include şi se subordonează celui ■sentimental („Ruy Blas”, „Hernani”).

Dintre lucrările cu problematică istorică şi socială, „Cîntarea României” poate fi considerată o expresie a idealurilor de la 1848, într-o structură profetică de tipul celor ale lui Miskiewicz şi Lamennais, pe care o încerca şi Eliade în „Cea din urmă zi a unui proscris”. Conform cu prezentarea menită să o învăluie în mister, drept o serie aparţinînd unui călugăr necunoscut, opera lui Russo posedă retorismul profetului care biciuieşte starea prezentă şi aminteşte nostalgic de trecutul eroic, pentru a sădi în sufletele contemporanilor virtutea pierdută. Versetul 'biblic, antiteza, abundenţa tropilor, încărcătura afectivă vizibilă în topică, fac din această scriere una reprezentativă pentru romantism. Tot tributară romantismului, însă fără să ajungă la realizări remarcabile, se dovedeşte o bună parte a nuvelisticii sentimentale a vremei '(Negruzzi – „Zoe”, „O alergare de cai” ; Alecsandri – „Buchetiera •din Florenţa”, „Dridri”). Eroul romantic neînţeles, însingurat, este creionat în romanul epistolar „Manoil”, de Bolintineanu şi revine în „Fulga”, de Grandea, cu o mai mare forţă protestatară şi un final asemănător cu biografia lui Byron care moare pentru eliberarea Greciei.

Romanele din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se caracterizează prin tendinţe realiste. Fragmentele din „Tainele inimii” publicate în *Gazeta de Moldavia* (1850) şi identificate ca aparţinînd lui Ko- gălniceanu, în ciuda unor antiteze romantice, aduc o minuţie a detaliilor şi o observaţie ascuţită a caracterelor şi situaţiilor. E adevărat că înclinaţia către melodramă întunecă adesea intenţiile de reflectare realistă, dar aceasta, mai ales datorită urmării fidele a modelului străin, cu precădere romanul „Misterele Parisului”, de Eugène Sue („Don •Juanii din Bucureşti”, de Pantazi Ghica, „Misterele Bucureştilor”, de Baronzi, „Misterele din Bucureşti” de Bujoreanu).

înrîuriri balzaciene se grefează pe moştenirea lui La Bruyère în realizarea fiziologiilor („Fiziologia provincialului”, de Negruzzi, „Provincialul la Iaşi”, de Kogălniceanu). „Misterele căsătoriei”, de Aricescu sînt o transpunere a romanului lui Balzac „Fiziologia căsătoriei”. Dar influenţa autorului Comediei umane va rodi abia mult mai tîrziu în beletristica noastră. Elementele romantice coexistă cu cele realiste în Ciocoii vechi şi noi”, de Filimon, scriere definită de Lovinescu ca primul roman de observaţie socială. Romanul se deschide cu o fiziologie •a ciocoiului de pretutindeni „dar mai cu seamă din ţara noastră (...) de la ciocoiul cu anteriu şi călimări la brîu al timpurilor fanariote pînă la ciocoiul cu frac şi mănuşi albe”. Tipul parvenitului, al unui Julien

9

Scanned with OKEN Scanner

Sorel valah, cum îl caracterizează Călinescu, e realizat în cadrul romanului, unde procedeele romantice (finalul moralizator sau bucuria satanică a

lui Păturică) se împletesc cu cele realiste, printre care amănuntul caracteristic. descrierea semnificativă a interioarelor etc. Conflictul bazat pe antiteza romantică dintre tripticul onest Banul C. – Maria – Vătaful Gheorghe şi imoralii Dinu Păturică, Andronache Tuzluc şi Kera Duduca, lasă pe planul doi pe eroii neprihăniţi şi se încheagă în înfruntarea dintre Tuzluc – Păturică, fanariotul decăzut şi spoliatorul său.

În comedie, tipurile clasice ca preţioasa ridicolă, cocheta, snobul, gelosul, dobindesc de timpuriu o structură realistă legată de epocă şi ţară în piesele lui Alecsandri (,,Iorgu de la Sadagura[44], „Rusaliile[44], „Chi- riţa la Iaşi[44], „Chiriţa în provincie[44]). Orientarea imediată către teatrul politic desăvirşeşte pătrunderea realismului în teatrul comic.

Coexistenţa diferitelor tendinţe şi curente în momentul de făurire a beletristicii noastre moderne dovedeşte încă o dată cum prin toate mijloacele, încetăţenind nenumărate genuri şi specii încă neabordate, scriitorii anilor 1830—1860 au încercat să recupereze timpul pierdut şi să dea glas cu fierbinte patriotism unei literaturi naţionale bogate, la nivelul etapei în care se aflau alte literaturi.

Tendinţe romantice parnasiene şi simboliste în opera lui Macedonski

Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere

în jurul personalităţii lui Macedonski a existat întotdeauna o mare diversitate de opinii atît datorită operei poetului, cît şi firii sale. Putem considera că el exprimă o primă reacţie faţă de romantismul predominant epocii şi faţă de posteminescianism, reacţie a cărei nevoie fusese simţită încă de la Vlahuţă, care nu depăşise însă o fadă imitaţie a versurilor maestrului său. Poezia lui Coşbuc, considerată de Gherea o reînnoire a liricii faţă de eminescianism, se înscrie pe altă traiectorie, nu ca o etapă nouă, în dezvoltarea liricii spre curentele moderne, spre sensibilitatea secolului al XX-lea.

Cuprins

începuturile lui Macedonski, care lă 19 ani scoate gazeta politica Oltul, sînt legate – ca şi cele ale Luceafărului poeziei noastre – de predecesorii săi paşoptişti. La Macedonski, însă, se accentuează nota de critică socială pe linia lui Boliac. în 1880, el publică revista Tarara. în care duce o campanie antimonarhică, contigentă cu cea a poeţilor Contemporanului. Abia în cadrul cenaclului Literatorul şi în coloanele revistei cu acelaşi nume, Macedonski ajunge la o maturitate a creaţiei şi a concepţiei de artă.

A. Concepfia despre arta

De la început, din „Prefaţa” la volumul de poezii din 1882, se observă o atitudine contrară autonomismului artei, profesat de junimişti. El intră în polemică cu exponenţii curentului *Convorbirilor literare, susţinind* misiunea educativă a poeziei. în această prefaţă, el emite şi ideea respectului pe care forurile oficiale îl datorează artei. De la geniul neînţeles de contemporani, pe care îl găsim în poezia romantică, se ajunge la arta sacerdoţiu pentru că : „Arta are un scop moral de a înnobila simţirea şi de a biciui viciurile”. Această poziţie, care ne aminteşte de prefaţa lui Boliac la volumul său de poezii, e axată pe caracterul educativ al liricii, dar privit tot din postura poetului profet. în prefaţă.

se manifestă reacţiile antiromantice. Poetul nu trebuie să fie plîngeros ca Lamartine.

Călinescu recunoaşte poziţia înaintată faţă de timpul său a lui Macedonski, arătînd că „avea un program şi o şcoală, în vreme ce *Junimea* se bizuia pe cîteva puncte cu totul generale”[1].

De la început, Macedonski atrage atenţia rigorii artistise. Geniul la el nu este înnăscut, nu apare spontan. Poeţii nu se improvizează, ci se formează prin exerciţiu, prin convingerea necesităţii de înnoire a artei.

Întîlnim în opera lui Macedonski o dorinţă profundă de inovare a artei poetice. Aceasta îl orientează din punct de vedere teoretic către simbolism.

B. Tendinţe romantice în poezia lui Macedonski

în opera sa literară, se remarcă foarte multe puncte de înrudire cu Eminescu. Răsună la el ecourile romantismului macabru, mai ales în dezbaterea temei soartei şi misiunii artistului. Se pot face multe apropieri între Scrisorile lui Eminescu şi ciclul de Nopţi al lui Macedonski. Satira eminesciană şi chiar meditaţia romantică sînt vizibile ca înrâurire în „Noaptea de septemvrie” şi „Noaptea de iunie”, ca şi în „Ocnele” şi „Formele”, unde accentele retorice ne aduc în minte poezia „împărat şi proletar”. Dar încă din „Ocnele”, observăm o luxurianţă a decorului, o viziune grandioasă şi ornată de tip parnasian. Un poem, în care coexistă şi trăsăturile romantice şi cele parnasiene şi unde apar mugurii simbolismului, este „Noaptea de mai”. Patosul romantic se alătură unui decor grandios şi feeric stilizat „Fecioare în cămeşi de în / Umplîndu-şi ochii de senin”, feţi-frumoşi izbindu-se cu portocale. Primele note simboliste se realizează prin transmiterea senzaţiilor olfactive, prin numirile neologistice ale florei, prin refrenul pe linia de a deveni obsesiv : „Veniţi, privighetoare cîntă şi liliacul a-nflorit”. în ciclul de Nopţi, notele simboliste sînt încă puţine, iar cele parnasiene apar mai curând în scene picturale. Caracterul predominant al poeziei este însă cel romantic, îmbinînd modelul mussetian cu versul profetic al lui Eminescu.

Un loc aparte îl ocupă poemul mirajului : „Noaptea de Decembrie”, în afară de finalul explicativ ca la romantici, sugestia muzicală simbolistă iradiază din tablourile exotice parnasiene realizînd o creaţie deosebită de originală. „Refrenul – scrie Tudor Vianu – domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. în tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfăşură toare, obsedantă”[2].

împletirea de refrenuri din „Noaptea de Decembrie” îi dau structura unei simfonii. Pozele colorate de basm oriental constituie trecerea L la o extremă la alta : gerul şi arşiţa, stări obiective, semnificînd în plan simbolic distrugerea („Şi luna e rece în el şi pe cer” faţa de „91 moare emirul sub jarul pustiei”).

: ..... Tctnrin literaturii române, 1941, pag. 463.
‘ Tudor ViAnu : *Studii de literatură,* Ed. Ac., 1964, p. 408.

C. Tendinfe parnasiene

Maniera parnasiană se va observa în alte poezii, fie în exotismul asiatic din „Niponul”, fie în frescele bogate din „Ospăţul lui Pentaur”. Găsim reprezentate la Macedonski cele două direcţii ale parnasianis-* mului : viziunea primitivă, sălbatică, încărcată coloristic a lui Leconte de Lisle şi de mică bijuterie, dăltuită, a lui Jose Maria Heredia.

D. Tendinfe simboliste

Macedonski devine conştient un precursor al simbolismului românesc, pe care doreşte să-l impună înclinaţiilor artiştilor şi gustului public. O serie de articole („Simţurile în poezie”, „Despre poemă”, „în pragul secolului”), exprimă diverse puncte de vedere privitoare la estetica noului curent. Trebuie să menţionăm că Macedonski precede unele terminologii literare prezente la simboliştii francezi, cum este cel de instrumentalism pus în circulaţie în Franţa de René Ghil („Tratatul despre cuvînt”). Cel mai însemnat articol este „Poezia viitorului” apărut în Literatorul în 1892. El consideră aici că poezia viitorului nu va „decît muzică şi imagine, aceste eterne şi principale sorginţi ale ideii”. în opera sa caută să aplice în special muzica, incantaţia simbolistă. Ideea care exista la simboliştii francezi, de a restrînge accesibilitatea artei pentru a o izola de filistinismul burghez, a interzice burgheziei josnice, contactul cu ea se argumentează în „Poezia viitorului” : „Poezia şi-a creat un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei şi pe care burghezimea sufletelor neariPate către aristocraţia în arte nu va ajunge din fericire pentru poezie, să-l înţeleagă niciodată”.

Tendinţele simboliste în opera lui Mocedonski au la început un iz livresc. Se poate observa o aplecare către morbid, ceea ce îi va aduce poetul şi porecla de Macabronski, ca de pildă, în „Vaporul morţii”. Morbiditatea din aceste versuri dezvăluie influenţa lui Rollinat, care s-a exercitat şi asupra lui Bacovia. E evidentă înrudirea cu Baudelaire, care şi el a constituit o tranziţie poetică între romantism şi simbolism. „Imnurile lui Satan” sínt mai mult de tipul satanismului romantic, în „Noaptea de fevruarie” însă, imaginile orgiace, senzuale, tind spre cele bau- delairiene. Nu mai avem de-a face cu o simplă deplîngere a soartei victimelor sociale printre care se numără şi prostituata, cum se întîmplă la romanticii întîrziaţi, ci cu’- o frenezie senzualistă. Mai puţin reuşite ca însuşire a tehnicii simboliste sínt tocmai poeziile pe care Macedonski le consideră proprii curentului, poeziile instrumentaliste. „Lupta şi toate sunetele ei” şi „înmormîntarea şi toate sunetele clopotului” al cărei motiv îl găsim în Clopotele lui Rebel rămîn stricte exerciţii fără să creeze atmosfera simbolistă. în fond, ele nu sínt decît nişte poezii în care se foloseşte onomatopeia, dar muzicalitatea nu este sugestivă. Mult mai

originale în evoluţia spre simbolism sínt Rondelurile cu simboluri florale sau exotice. Prin refrenul obsesiv, incantator, se transmite o stare sufletească („Rondelul rozelor ce mor”, „Rondelul marilor roze”). Şi poemele scurte cu refren sau numai cu poantă anunţă tehnica simbolistă („Ura”, „Pe balta clară”).

Încheiere

Dacă în a doua perioadă a secolului al XlX-lea, Eminescu a fost poetul naţional din opera căruia îşi trag seva marii creatori al lirismului românesc, nu se poate contesta că Alacedonski a fost pionierul înnoirilor, al momentelor de cotitură în poezia noastră. El singur a presimţit acest lucru, scriind : „Şi cînd patru generaţii peste moartea mea vor trece / Cînd voi fi de-un veac aproape, oase şi cenuşă rece / Va suna şi pentru mine a dreptăţii ceas deplin”. Poet de un mare talent, Mace- donski a fost un deschizător de drumuri, nerecunoscut însă într-o epocă în care încercările sale păreau încă stîngace faţă de genialitatea eminesciană cu care, în detrimentul său, a venit în conflict, iar cînd scrierile sale au corespuns sensibilităţii epocii, versul său datînd de mai bine de douăzeci de ani, a sunat îmbătrînit. Cu toate acestea, meritele lui incontestabile îl fac prin acea împletire a unor tendinţe diverse şi contradictorii în activitatea sa, să fie una din personalităţile cele mai interesante din literatura noastră.

? Scanned with OKEN Scanner

Mesianismul poeziei lui Octavian Goga

A. Plan

Introducere

Caracterul mesianic – una din trăsăturile fundamentale ale operei lui Octavian Goga.

Cuprins

1. Mesianismul social se integrează curentului romantic care face apel la miraculosul creştin şi recurge la atitudinea profetică militantă a eroului în lupta pentru libertate socială şi naţională.
2. Precursori : V. Cîrlova, Grigore Alexandrescu, dar mai ales Eliade Rădulescu („Biblice”) şi Alecu Russo („Cîntarea României”).
3. Cauze care contribuie la orientarea spre mesianism : a) Aspecte ale biografiei scriitorului ; b) Situaţia bisericii în Transilvania sub ocupaţia habsburgică : „Cetate de păstrare a existenţei noastre româneşti”[CDXLIII]; c) Folosirea termenilor religioşi permite exprimarea revendicărilor sociale, altminteri greu posibilă în Ardealul acelei perioade.
4. Transmiterea sentimentului patriotic prin intermediul evocării bisericii (Pe înserate), a istoriei naţionale sacre în contrast cu prezentul înjositor. (De la noi).
5. Caracterul social al mesianismului. Trăsăturile specifice profetului în opera lui Goga : profetul cheamă la lupta pentru dezrobirea ţăranilor de sub dubla asuprire – socială şi naţională („Apostolul”). Menirea mîntuitorului este izbăvirea socială („Clăcaşii). Nota socială se accentuează în cadrul evoluţiei mesianismului de la volumele de început pînă la cele din preajma celui de al doilea război mondial („Din larg”). Raporturile profetului cu divinitatea : el nu e un trimis al cerului, ci vesteşte cerului ce se petrece în ţară, nu este un propovăduitor al iertării, Dumnezeu îl întăreşte în revoltă („Apostolul”, „Rugăciune”, „Clăcaşii”. Familiaritatea cu Cel de Sus („Moş Crăciun”).
6. Elementul religios are mai mult o funcţie estetică.

CDXLIII Octavian Goga, Chemarea pătimirii noastre, în însemnările unui trecător, Arad, p. 67 (apud Ion Dodu Bălan, „Octavian Goga”).

7. Valoarea etică a poeziei mesianice ; unele infiltraţii semănătoriste („Cain”).

8. î iguri de stil, limba ; Procedeele predominant romantice ale mesianismului lui Goga (invocaţia, apostrofa, hiperbola) capătă simplitatea limbajului arhaic ţărănesc prin abundenţa expresiilor populare şi termenilor bisericeşti ai ortodoxismului. Lamentaţia profetului se împleteşte cu jalea doinei străbune.

9. Se observă cîteva accente ale simbolismului : sibilinicul, biografia vagă a magului („Strămoşii”).

încheiere

Stilul lui Goga izvorît din atitudinea mesianică face ca poetul fără să trăiască dramele cunoaşterii, să deschidă calea tînguirii psalmilor lui Arghezi şi Blaga.

Devotat ţărănimii cum a fost Coşbuc, de o mare vibraţie etică şi patriotică precum Eminescu, Goga a dezvoltat într-o formă originală, unică, cele mai preţoiase tradiţii ale poeziei naţionale.

B. Lucrare

Atitudinea mesianică este în poezia lui Goga o trăsătură fundamentală a operei sale, o expresie specifică a durerii şi protestului său, izvorîte din suferinţa seculară a ţăranilor ardeleni.

Mesianismul lui Goga se integrează ecourilor tîrzii ale romantismului, care pe de o parte înlocuise mitologia greco-latină cu cea creştină, iar pe de altă parte introdusese în literatură postura profetică a eroului, avînd drept scop chemarea la luptă pentru libertate socială şi naţională. „Din punct de vedere al istoriei literare, poate că din aceeaşi lume romantică a poeţilor vates coboară arderea de smirnă şi tămîie a mesianismului social, căruia i se închină întreaga inspiraţie poetică a lui Goga”, scria Tudor Vianu[1].

Mesianismul poetului este o trăsătură care se găseşte la o serie de scriitori predecesori în literatura naţională şi universală. în spiritul lui Chateaubriand, Lamartine, Lamennais, Sinkiewicz, paşoptiştii au introdus în literatura noastră elemente de mitologie creştină. Pe aceeaşi canava ca şi Lamartine vor crea Cîrlova şi Grigore Alexandrescu poeziile lor intitulate Rugăciune. Accentele biblice profetice s-au manifestat în lucrări mai ample în opera lui Ion Heliade Rădulescu şi Alecu Russo. Biblicele lui Heliade au menirea de a-i face pe români să tragă învăţăminte din „protestaţia profeţilor, critica lor amară, lamentaţiunile lor, chemarea, aşteptarea unui mîntuitor”. Pentru autor, soluţionarea problemei sociale este cheia izbăvirii spirituale a cetăţii eterne. în Sancta Cetate biserica se înlocuieşte cu omenirea, poezia vădind clar influentele utopiştilor. Ca la Bălcescu, la Heliade domnii şînt investiţi cu o misiune sacră în cînturile epopeii neterminate Mihaida, arhanghelul n inspiră eroului actele. în proza lirică a lui Russo, în forma versetului [CDXLIV] biblic şi a lamentaţiei sínt evocate

CDXLIV Tudar Vianu, Scriitori români, Biblioteca pentru toţi, 1971, voi. 3, p. 8

etapele istoriei naţionale, scoţîndu-se în evidenţă rezistenţa în faţa imperiului otoman. Apelul la divinitate îmbracă îndemnul către fiii ţării ca să se ridice pentru obţinerea libertăţii „dinlăuntru” şi „din afară”. Antiteza dintre frumuseţea patriei – ţara fiind văzută ca un Eden – şi nefericirea ei datorată jugului social şi naţional, se repetă deseori în Cîntarea Román iei.

Cîteva din trăsăturile mesianice ale ultimilor doi scriitori le vom regăsi în opera lui Octavian Goga. Cunoaşterea cărţilor religioase, ca şl întreaga atmosferă a epocii în care trăieşte poetul ardelean sínt cauze care contribuie la închegarea acestor caracteristici ale operei sale.

Folosirea termenilor religioşi are scopul de a exprima, într-o formă inteligibilă dar de neacuzat de către autorităţile habsburgice, îndemnurile sale de* revoltă. „Condiţiile locului, scrie Lovinescu, i-au impus ce e drept anumite norme şi rezerve formale ; neputîndu-se exprima liber, el a trebuit adesea să se retracteze în formule vagi şi misterioase, ocolind cuvîntul propriu, într-un amestec de bărbăţie şi jelanie şi, mai ales, vaticinaţie vrednică de vechii profeţi, în aşteptarea frenetică a mîntuitorului, a dezrobitorului ce va răzbuna milenara nedreptate”[CDXLV].

Patriotismul lui Goga va izbucni nu o dată prin intermediul evocării bisericuţei din satul natal şi a conturării portretului preotului : „Domol purcede glas de schijă / De la clopotniţa din deal / Să povestească lumii jalea / înstrăinatului Ardeal (Pe înserate). în „De la noi", reluînd tipul de antiteză romantică din opera paşoptiştilor, a opoziţiei între trecutul glorios şi prezentul mişelit, el recheamă timpurile de glorie ale lui Ştefan cel Sfînt, pe care îl vede ca pe un bătrîn arhanghel. Nota predominantă a mesianismului lui Goga rămîne însă cea profund socială. Profetul luptă pentru dezrobirea plugarului, a clăcaşului, încovoiat sub povara dublei asupriri sociale şi naţionale. „Bisericuţa din Albac” poate fi considerată o micromonografie a satului ardelean în suferinţă, văzut prin vălul nostalgic al amintirilor poetului. Reprezentativă pentru mesianismul lui Goga este poezia „Apostolul”, în care recunoaştem chiar profilul tatălui său, ridicat însă la înălţime de simbol. Apostolul e prevestitorul lumii ce va să vie, el va lumina norocul acestui neam sfîrşit de jale. Suferind alături de poporul oprimat, e un moşneag „albit de zile negre”, portretizat astfel printr-o imagine contrastantă. Ceea ce este caracteristic pentru Apostolul din opera lui Goga, este că el nu transmite voinţa cerului pe pămînt, ci dimpotrivă, dă de ştire cerului de nenorocirea fără de margini a oamenilor. „Iar de prin văi / Purcede vîntul / Prin largul albelor văzduhuri / Să ducă cerului cuvîntul”. Spre deosebire de însingurarea profetului eminescian, sceptică în privinţa răsunetului chemării sale, la Goga există o unanimitate în aprobarea profetului iar încrederea acestuia în izbînda luptei la care el îndrumă colectivitatea este

CDXLV Eugen Lovinescu, Texte critice, Lyceum, 1968, p. 200.

nestrămutată. „întregul popor ia aminte / Ascultă jalnica poveste / Şi fusul se opreşte în mîna / înduioşatelor neveste / Moştenii toţi fărîmă lacrimi / Cu genele tremurătoare / Aprinşi

feciorii strîng prăseaua / Cuţitului din cingătoare” (Apostolul). Motivu. biblic care levine mereu la el este cel al patimilor. Poetul însuşi se vrea cel caie sa compună „cîntarea pătimirii noastre”. Poezia „Rugăciune ‘ e de fapt o artă poetică a lui Goga şi reprezintă un manifest politic şi social» Ca şi Arghezi în ,,Testament”, el se vede fiul ţărănimii, purtătorul ei de cuvînt. El se adresează lui Dumnezeu ca să-l întărească în împărtăşirea suferinţelor poporului. „Alungă patimile mele/Pe veci strigarea lor o frînge / Şi de durerea altor inimi / învaţă-mă pe mine a plînge / Nu rostul meu, de-apururi pradă / Ursitei maştere şi rele / Ci jalea unei lumi părinte,/Să plîngă-n lacrimile mele”. Notele de decepţie, de inadaptare ale demonului romantic, apar tîrziu în opera sa, în volumul „Din larg” (1939). Şerban Cioculescu, recenzînd acest volum în „Aspecte lirice contemporane”, consemna că poetul ardelean, conştient de misiunea sa socială, nu-şi poate socoti datoria împlinită o dată cu înfăptuirea deziderateIor naţionale, deoarece în esenţa profetismului său stă un sîmbure de permanentă nemulţumire faţă de datele realităţii. >Un chiot strîmb îmi urlă la fereastră / Norocul lui mă mustră şi mă doare / Nu-i visul meu în fericirea voastră / Eu am vestit o altă sărbă-toare. / Mă-ntorc din nou spre culmi de-odinioară / Ca să nu-mi sfarm o sfîntă profeţie / Cu ce mai am din vechea mea comoară. / Lăsaţi-mă să plec iar în pustie”. Starea depresivă stăruie în „Isus pe valuri”, sau „Tristia”, unde poetul obosit cere pămîntului dezlegarea de greaua menire pe care i-a proor impus-o, în versuri amintind de „Moîse” al lui Alfred de oc Vigny. Spre deosebire însă de eroul poetului francez, care cere Domnului eliberarea pentru a dormi somnul esenţi pămîntului, cîntăreţul al lui Goga roagă pămîntul să-şi sloboade robul, căci ochii lui de mister s-au surghiunit în ceruri.

Invocarea Domnului nu are în vedere la Goga principiul al creştinismului, iertarea ca în poezia lui Cerna, unde Isus deşi umanizat, continua să fie expresia acestui principiu. Dimpotrivă ea are drept scop înflăcărarea revoltei faţă de împilatori. La cuvîntarea apostolului, flăcăii simt dorul răzbunării şi-şi pipăie plăselele cuţitelor. în Rugăciune, se cere lui Dumnezeu : „în suflet seamănă-mi furtună / Să-l simt în matca-i cum se zbate/ Cum tot amarul se revarsă/Pe strunele-i înfricoşate”. Mesia este acela care trebuie să pună capăt prin, răsturnare socială suferinţelor ţărănimii, după cum se vede în poezia „Clăcaşii” : Şi sufletul înfiorat îmi spune / Că fătul ăsta al pătimirii amare / Şi-al dorului ce moare-n aşteptare / E solul sfînt, înfricoşatul crainic, / Izbăvitor durerilor străbune”. La Goga, Ardealul este un Eden ti ist, opina George Călinescu. Această impresie poetul ne-o inspiră prin contrastul dintre suferinţele ţăranilor şi frumuseţea ţinutului său natal : „La noi sînt codri verzi de brad / şi Cîmpuri de mătasă/La noi atîţia fluturi sînt / Şi-atîta jale-n casă” (Noi). Antiteza, ca şi în

„Cîntarea României de Alecu Russo, pregăteşte dorinţa de împlinire a idealurilor sociale şi naţionale. „Avem un vis neîmplinit / Copil al suferinţei / De jalea lui ne-au răposat şi moşii şi părinţii”.

Personajele biblice sau tradiţionale sînt tratate în opera lui Goga cu aceeaşi familiaritate ca şi în creaţia populară.

în Colindă, moş Crăciun apare ca un moşneag căruia i se încredinţează în ritmul doinei, realităţile aspre ale existenţei ţărăneşti. în opera poetului, chemarea puterilor divine e însă mai mult un pretext al protestului faţă de o situaţie strigătoare la cer. Ca eficienţă, în Bisericuţa din Albac, Dumnezeu e pus pe acelaşi plan cu împăratul, cînd i se cere soluţionarea revendicărilor ţărăneşti : „Tu ştii cum ne-am trudit stingher / De-a pururi fără crezământ / La Dumnezeu acolo-n cer / Şi la-mpăratul pe pământ". Funcţia elementului religios, deşi folosit mult mai frecvent, nu diferă atît de mult în opera lui Goga de cea pe care o posedă în poezia coşbuciană, unde se limitează la sporirea valorii estetice a tiradei retorice şi imaginii hiperbolice. în Bisericuţa din Albac, biserica devine o sinecdocă pentru a desemna întreaga Transilvanie elegiacă, ale cărei vise nu s-au împlinit încă : „Bisericuţă din Albac / Tu eşti a vremurilor semn / Tot bietul nostru plîns sărac / E-nchis în trupul tău de lemn. / Din ce-am cerut din ce-am gîndit / Atîtea rugăciuni cuprinzi *I* Şi-atîta vis neîmplinit / Sub vechiul tău tavan de grinzi". Transpunerea realităţilor sociale contemporane în miturile biblice se observă în ciclul de sonete „Cain", subintitulat 1907, unde se întîlnesc unele tendinţe semănătoriste. în „O ţară ştiu", în chemarea către divinitate pentru a trezi în oameni duhul fraternităţii trădate, Goga aplică tot pe linia semănătoristă, principiul solidarităţii naţionale, ca rezolvare a contradicţiilor sociale. Opoziţia între sat şi oraş slujeşte la el o campanie morală mai vastă, de regenerare a neamului, în spiritul concepţiei de viaţă a ţăranului. Scriitorul mărturiseşte impresia pe care i-a făcut-o în această direcţie lectura lui Dostoievski, de al cărui mesianism se apropie : „Atmosfera de mesianism, scormonirea durerilor, tendinţa aceea de mister care planează peste capul chinuitului scriitor rus, în Raskolnikof, şi-au înfipt ghearele în sufletul meu din primul moment şi mi-au dat o adevărată zguduire de. nervi, care m-a ţinut aproape un an de zile (...) Civilizaţia fiind vinovată, datoria mea era să mă desfac de ea ; şi am făcut o întreagă teorie (...) de reţărănire"'.

Procedeele obişnuite ale mesianismului lui Goga – invocaţia, apostrofa, hiperbola – sînt specifice retorismului romantic. Arsenalul romantic capătă însă o simplitate bătrînească, o coloratură arhaică, datorită abundenţei expresiilor populare şi a terminologiei ortodoxe în stihurile sale. Lamentaţia profetului biblic se împleteşte cu jalea doinei străbune.

Am putea vedea în versurile lui Goga, în afară de notele romantice, şi unele infiltrări simboliste. De altfel, o serie întreagă de simbolişti se orientează în această perioadă, spre o poezie de

factură biblică, spiritualistă : Verlaine, Claudel, Merejkovski, Maeterlink. Dar accentele simboliste se realizează la Goga mai curînd prin misterios, prin sibilinic,

[1] Apud I. D. Bălan, Octavian Goga, Editura „Minerva”, 1971, p. 253.

prin acea biografie nedefinită a poetului, mesager al „celor fără neam şi fără număr” decît prin alte mijloace, iar poezia sa nu ajunge la dramele cunoaşterii specifice poeţilor simbolişti. Toate aceste tonalităţi se-mbină intr-un timbru unic deosebit de original. „Cuvintele din sfera eclesiastică, scrie Ion Dodu Bălan şi combinarea lor în contexte specifice concentrează în ele virtualităţile cele mai expresive ale stilului lui Octavian Goga, un stil riguros, viril, dar mai adesea şi sibilinic şi mesianic”.[1] Acest stil are meritul ca, fără ca poetul să fie frămîntat de contradicţiile iscate de problema existenţei Creatorului, Goga să deschidă calea spre tînguirea Psalmilor lui Arghezi şi Blaga. La aceştia, vocabularul biblic şi folcloric capătă o nouă încărcătură, o altă semnificaţie.

Devotat ţărănimii, cum a fost Coşbuc, personalitate de un vibrant lirism patriotic, precum Eminescu, Goga a dezvoltat într-o formă originală cele mai preţioase tradiţii ale poezii naţionale.

ion Dodu Bălan, Octavian Goga, Ed- Minerva, 1971, p. 206.

? Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere.

Simbolismul se cristalizează la finele secolului al XIX-lea, avînd rădăcinile în romantism şi opunîndu-se parnasianismului, ca o nouă expresie lirică a afectului, care însă evită revărsările sentimentale, retorismul, patetismul. Constituindu-se într-o perioadă de reflux revoluţionar, după înfrîngerea Comunei, expresia nemulţumirii faţă de societate ia calea individualismului, izolării de societate, desnădejdii însingurate, fiind ceea ce Lenin numea „revoltă în genunchi”.

I. Caracteristicile simbolismului : 1) împotrivirea faţă de prozaismul lumii burgheze, tendinţa de a o epata şi totodată de a-i interzice accesul în sfera înaltă a poeziei. 2) Transmiterea prin vers a esenţelor lumii, considerate altfel inaccesibile, uzînd de corespondenţele între simţuri. 3) Surprinderea stărilor sufleteşti nedefinite şi sugerarea lor prin simboluri coloristice, muzicale, senzaţii olfactive.

II.Geneza curentului. Denumirea aparţine lui Moréas, care publică şi un manifest al curentului : „Simbolismul”, 1886. Verlaine numeşte mişcarea *decadism.* El alcătuieşte în versurile sale cea mai reprezentativă artă poetică a curentului. („Arta poetică”). René Ghil fundează şcoala simbolico-armonistă şi elaborează şi o doctrină filozofico- instrumentistă („Tratat despre cuvînt” – 1886). încă de la început putem discerne la simbolismul francez mai multe direcţii ale curentului..

Cuprins

I. Apariţia curentului în literatura noastră. Are loc în perioada posteminesciană, izvorînd din aceeaşi nemulţumire socială de după înfrîngerea revoluţiei de la 1848, dar revolta împotriva societăţii îşi caută alte forme decît ale epigonismului eminescian. Precursor •— Maceclonski, care intenţionează o conştientă impunere a simbolismului atît pe plan teoretic, cît şi în opera sa şi a altor scriitori (articolele „Despre poezie”, „în pragul secolului”, „Simţurile în poezie”, „Despre poemă). Principalul

manifest : „Poezia viitorului” (1892) care nu va fi decît „muzică şi imagine, aceste eterne sorginţi ale ideii”. Tendinţele simboliste coexistă la el cu cele romantice şi parnasiene. (Ciclul „Nopţilor”, „Niponul”.

».Ospăţul lui Pentaur", „Poema rondelurilor"). Poezia sonurilor, considerată ca expresia instrumentismului („Lupta şi toate sunetele ei", „în- mormîntarea şi toate sunetele clopotului"), nu depăşeşte onomatopeia, nu creează atmosferă. De factură simbolistă e mai curînd ciclul Rondelurilor („Rondelurile rozelor"). Această primă fază, încă livrească, mai are ca exponenţi pe Mircea Demetriad, Gabriel Dona, Alexandru Obedenaru.

II.luliu Săvescu aduce în simbolism sfîşierile interioare de nevindecat şi le sugerează prin peisajul exotic (,,La Polul Nord"). Traian Demetrescu, poet din curentul *Contemporanului,* trăieşte sub semnul damnării într-un decor întunecat. E precursor al lui Bacovia, care-l citează sugestiv („Corbii, ah, corbii lui Tradem"). Creează o atmosferă apăsătoare, simbolicul corb planînd peste cîmpiile ninse („Corbii"). Muzica se exprimă la el prin noi valori instrumentale („Clavirul"). Ştefan Petică trece de la romantismul eminescian la prerafaelitism („Serenade demonice" – „Fecioare în alb"). Ele receptează lumea muzical şi olfactiv în decorul rafinat citadin. Desperarea sa, senzualitatea spasmodică, îl alătură damnaţilor. Prin Dimitrie Anghel, poet elegiac, nevrozei depresive i se alătură cea de blîndă tristeţe. în studiul său despre Anghel, Şerban Cioculescu arată că poetul se înrudeşte cu Samain, dar fără morbiditatea acestuia. El are darul de a sugera stările emoţionale prin senzaţii olfactive („în grădină"), provocînd o beţie de miresme. Se caracterizează prin delicateţe, candoare, aspiraţie la puritate. Admirator al lui Moréas, Anghel cultivă şi în „Fantezii" simboluri florale, accentuînd corespondenţele („Metamorfoză").

Tot în rîndul „blestemaţilor" trebuie să fie încadrat D. lacobescu, mort de tuberculoză la 20 de ani. Poetul are acut sentimentul solitudinii, al apropierii morţii, pe care îl refulează prin autoironie. Inadap- tarea sa la o societate filistină şi prozaică izbucneşte în huiduieli, ca o răzbunare a tuturor neconformiştilor simbolişti : Laforgue, Rimbaud („Scrisoare").

încă înainte de 1900 se afirmă aşadar două grupări simboliste cu direcţii diferite. Una – cea a lui Macedonski, care se afirmă în *Literatorul* şi continuă în *Forţa morală* şi *Ileana,* cealaltă – care-şi va făuri organe proprii *(Insula, Revista celorlalţi).*

III. O grupare, care se intitulează simbolistă, se manifestă la revista *„Vieaţa Nouă,* avînd în frunte pe O vid Densuşianu, teoretician ai unei poezii energetice citadine. Fără reprezentări însemnate în literatura noastră, curentul este de menţionat doar în opera de popularizare a simbolismului şi a mijloacelor sale. Lovinescu polemizează cu Densuşianu, acuzîndu-l pe acesta de incapacitatea de a pricepe esenţa simbolismului.

IV. Activitatea lui Ion Minulescu are drept rezultat asimilarea simbolismului de către marele public. Preferinţele sale merg către Laforgue cu care se pot constata înrudiri poetice. Mai mult exterioare, mijloacele simboliste folosite de Minulescu au darul de a atrage atenţia, de a fi frapante (Exotismul, cifrele simbolice, includerea numelor proprii celebre) * De fapt, Minulescu, vrînd să pună surdină duioaselor porniri ro

O: Scanned with OKEN Scanne

Scanned with OKEN Scanner

V. mantice, îşi autopersiflează sentimentele, dînd versului său o notă parodică voluntară care devine şi o parodie a manierismelor curentului simbolist. Prin intermediul acestei poezii însă pătrunde în marea masă a cititorilor, arta poetică simbolistă, deschizînd calea accesibilităţii altor reprezentanţi ai curentului. Minulescu are o mare contribuţie la îmbogăţirea vocabularului poetic[1]. (Volume principale : „De vorbă cu mine- însumi", „Strofe pentru toată lumea", „Nu sînt ce par a fi").

VI. Emil Isac întrunchipează o altă tendinţă a simbolismului. E direcţia protestatară, exprimată printre altele, prin mijloacele refrenului obsesiv, prin care e adusă la cunoştinţă truda ţăranilor („Plugarul") ; în spiritul lui Verhaeren e relatată viaţa grea din fabrici („Sirena fabricii").

VII. Cea mai autentică expresie a simbolismului românesc este reprezentată de o serie de poeţi moldoveni, la care predomină tema monotoniei provinciale (Bacovia, Demostene Botez, Fundoianu).

Aceşti poeţi dau glas în formule diverse simbolismului depresiv, inadaptării în societatea burgheză. Poezia lui G. Bacovia aduce o nota nouă şi deosebit de autentică simbolismului, o notă de dezagregare, de descompunere a lumii. Scriitorii spre care înclină sînt Baudelaire, Rolli- nat şi Poe, pe care-i citează în poeziile sale. El creează însă o operă de mare originalitate şi autenticitate. Suferinţa cuprinde la el totul, intrînd adînc în anorganic („Lacustră"). Mijloacele simboliste contribuie armonios la crearea atmosferei de apăsare, de sufocare. Sonurile produse de clavir şi vioară, culorile, în special albul, negrul şi violetul, chiar greutatea obiectelor se îmbină într-o senzaţie unică. Profunzimea poeziei bacoviene e realizată prin pătrunderea stării psihice „din uman în mineral"[2]. Răzvrătirea împotriva automatismului sufletesc, provocat de o societate crudă care-l striveşte pe om, ajunge la Bacovia pînă la demenţă. Anotimpurile sînt toate putride, sinistre, în special toamna („Fiori de toamnă", „Amurg de toamnă"), dar şi iarna („Iarnă", „Amurg de iarnă") sau vara („Cuptor"), prin simbolul corbului, pestilenţa cadaverică, pete sangvine pe zăpada imaculată, ploi nesfîrşite. Abundă elementele mortuare („Plumb"). Dezarticularea interioară se vede în incoerenţa verbală, în gesticulaţia absurdă, vorbirea de unul singur. Atitudinea însinguratului nu este retorică, ca adeseori la Minulescu, ci posedă formele obişnuite ale necomunicării : plimbările nocturne pe străzile pustii, monologul abrupt, fără noimă, mai mult izbucnirea unei reverii. Acuza împotriva societăţii burgheze din „Serenada muncitorului", „Poema finală" dovedeşte că autorul lor avea nu numai conştiinţa inechităţii sociale, dar şi certitudinea luptei şi victoriei proletariatului. îndreptarea nădejdilor spre clasa muncitoare („Nervi de primăvară") nu poate însă învinge oboseala poetului condamnat de a pleca „singur, neştiut de nimeni, mîhnit de crimele burgheze fără a spune un cuvînt" („Poema finală").

* Tudor Vianu, Postfaţă la : Ion Minulescu, Versuri, Ed. pt. lit., 1957, pag. 252. ... Vladimir Streinu : Bacovia : Plumb, comedii în fond, în : Pagini

de critică literara, voi. I, Ed, pt. lit., 1968, pag. 37.

„Ducînd simbolismul depresiv protestatar la expresia lui ultimă, creaţia bacoviană a înscris implicit în istoria lirismului românesc o experienţă artistică din cele mai originale, cu însemnate urmări pentru evoluţia ulterioară a limbajului poetic”, constată Dumitru Micu[1].

Încheiere

Simbolismul românesc se naşte ca o treaptă firească de evoluţie a liricii, de înnoire a ei. Pornind de la sensibilitatea eminesciană anticipatoare, el cuprinde tendinţe şi personalităţi diverse, avînd ecouri pînă în poezia lui Ion Barbu şi Philippide. Curentul înseamnă şi marchează în lirică o etapă nouă faţă de posteminescianism şi creează o altă tehnică, îmbogăţind aria poeziei şi dînd naştere unor reprezentanţi de seamă, cu profil puternic simbolist, ca George Bacovia.

La începutul secolului al XX-lea, curentul simbolist constituie un adversar al semănătorismului şi al seninătăţii patriarhale.. El precede astfel înfruntarea între modernism şi tradiţionalismul gîndirist.

—T^toTMicu, Literatura română la începutul secolului al XX-lea, Ed. pt. lit„ 1964, pag. 291.

Scanned with OKEN Scanner

A. Plan

Introducere.

Efervescenţa şi înflorirea criticii literare în perioada interbelică.

Cuprins

1. Două direcţii principale ale criticii literare :

a) determinismul; reprezentanţi : Ibrăileanu, care în etapa anterioară preluase şi dezvoltase moştenirea gheristă, rămîne credincios principiilor fundamentale ale esteticii materialiste (Privind viaţa – 1919). Problemele care-l preocupă acum sînt realismul, specificul naţional, modalităţile de creaţie la diferiţi scriitori.

Continuator al liniei • aducătorului „Vieţii româneşti” – Mihail Ralea ;

b) autonomismul ; reprezentanţi : Mihail Dragomirescu, susţinător în spirit dogmatic al punctelor de vedere maioresciene ; Lovinescu, al cărui aport e deosebit de important în dezvoltarea criticii literare contemporane. La început, discipol al lui Maiorescu, Lovinescu remarca singur evoluţia criticii sale de la un relativism estetic naiv la impresionism şi simbolism. Teorii noi în estetica şi critica literară : sincronismul şi mutaţia valorilor estetice.

George Călinescu, Tudor Vianu.

2. Fenomen caracteristic al criticei interbelice : în această epocă poziţiile criticilor aparţinmd celor două direcţii nu sînt radical opuse. Criticii încearcă să folosească cele mai bune metode pentru înţelegerea şi explicarea în spirit larg a operei de artă. Ibrăileanu se va ocupa de probleme de analiză literară amănunţită, atingînd intuitiv impresionismul, Lovinescu şi Călinescu operează cu multe concepte deterministe (facultatea dominantă, raportarea scriitorului la epoca în care creează).

3. Critica stilistică (Tudor Vianu).

4. Reprezentarea ramurilor diverse ale criticii, unele puţin încetăţenite pînă atunci la noi : Articolul, studiul, cronica,

recenzia, eseul, monografia, biografia, istoria literară (Pompiliu Constantinescu, Perpessi- cius, G. Călinescu, V. Streinu, S. Cioculescu).

5. Studiul de critică literară capătă valoare de operă literară.

încheiere

Bogăţia de orientări, afirmarea unui număr mare de critici de deosebită competenţă şi cu stil critic foarte personal au drept rezultat nu numai crearea unor auxiliare şi stimulatoare ale fenomenului artistic, ci şi a unor opere do valoare artistică în acest domeniu.

B. Lucrare

Critica literară cunoaşte în perioada interbelică un moment de mare efervescenţă şi înflorire. Continuînd tendinţe din epoca anterioară, le îmbogăţeşte cu opinii şi atitudini multiple care pot îmbrăţişa formulele literare noi de după primul război mondial.

în mare se discern două direcţii ale criticii : cea deterrrrnistă care preia moştenirea gheristă şi cea autonomistă, succedînd lui Maiorescu. Prima este reprezentată de Ibrăileanu, credincios şi în anii postbelici principiilor fundamentale ale esteticii materialiste privitoare la „reproducerea realităţii" şi „morala în artă", precum şi definiţiei sale despre critică din „Spiritul critic în cultura românească" (1909) : „A face critică literară este a face anatomia, fiziologia şi etiologia unei opere de artă". în „Privind viaţa", publicat în 1919 în *însemnări literare,* el scrie : „Sistemele de gîndire şi curentele artistice atîrnă de momentul istoric. Momentul istoric atîrnă de structura socială. Structura socială atîrnă de rezultatul luptelor dintre clase". Dar fiind receptiv Ia curentele filozofice ale vremii, ai căror autori sînt adesea reproduşi în *Viaţa românească,* el face un mai mare loc analizei psihologice în opera sa. Fără să părăsească poziţiile determinismului, reiese limpede din articolul închinat lui Gherea în 1920, că va încerca să stabilească nu numai raportul artistului cu „mijlocul social", cum proceda predecesorul său, ci să descopere în ce constă originalitatea creatorului, care sînt particularităţile artei sale. Studiul „Creaţie şi analiză" urmăreşte judicios cele două subdiviziuni ale procesului de elaborare literară. Chiar dacă în critica sa psihologică tinde spre un impresionism intuitiv, în portretul făcut lui Anatole France („Anatole France şi Civilizaţia"),, el opune raţionalismul scriitorului francez, bergsonismului. Problemele care îl preocupă în această perioadă sînt realismul şi specificul naţional al operei literare („Caracterul specific naţional în literatura româna" – 1922). După el, scriitorul are misiunea de a crea o literatură realistă şi naţională. Cronica apreciativă la romanul lui Raymond, „Ţăranii", include un atac împotriva idilismului şi naturalismului în prezentarea mediului rural. Un exemplu citat cu satisfacţie este proza lui Mihail Sadoveanu. Polemicile suscitate de teoria specificului naţional aşa cum o formula

Scanned with OKEN Scanner

Ibrăileanu, determină intervenţia lui Mihail

115

Ralea, în calitatea sa de continuator al liniei conducătorului *Vieţii româneşti* (,,Fenomenul românesc”, „Specific şi frumos”, „Etnic şi estetic”).

Punctele de vedere autonomiste au fost susţinute în spirit dogmatic de discipolul lui Maiorescu, Mihail Dragomirescu, director al revistei *Convorbiri critice.* Pornind de. la maiorescianism, Lovinescu, încă din primul său volum „Paşi pe nisip”, simte nevoia unei noi îndrumări a autonomismului. în Memorii, el şi-a urmărit riguros evoluţia criticii de la un „relativism estetic naiv” la critica impresionistă practicată în coloanele revistei sale *Sburătorul* în perioada postbelică. în 1925, în „Critice”, Lovinescu arăta că gustul literar se schimbă de la epocă la epocă şi, în conformitate cu el, se pot afirma o serie de scriitori corespunzători acestui gust. Teoria denumită „Mutaţia valorilor estetice” demonstrează că esteticul, reflectînd o plăcere care variază de la epocă la epocă, de la ţară la ţară şi de la individ la individ, face ca estetica să se fărâmiţeze, de fapt, în tot atîtea estetici cîţi indivizi există. O doctrină estetică pe baze strict ştiinţifice ar fi deci imposibilă. Cum poate fi definită atunci valoarea operei ? Prin sentimentul comun cu care e primită de societate, sentiment dictat atît de prestigiul unor mari artişti care răspund sensibilităţii epocii, cît şi de etapa de civilizaţie a respectivei societăţi, cuprinzînd şi celelalte forme ale cunoaşterii – filozofia, religia, politica etc. De asemenea, criticul trebuie să fie un om de gust care îşi poate raţiona preferinţele, raportîndu-le la un mare număr de puncte de comparaţie luate din istoria artei şi din domeniul ştiinţelor morale. După Lovinescu, criticul are o menire însemnată în societate, în promovarea şi încetăţenirea operelor de artă. în „Mutaţia valorilor estetice”, el scria : „A crea, a lua materia informă încă curgătoare, a o organiza, a o distribui în categoriile judecăţii estetice, a opera deci în inedit pe riscul propriei iniţiative, nu există menire mai nobilă şi satisfacţie mai înaltă”. Criticul alege, receptînd opera ca pe un întreg, din feluritele impresii pe care i le provoacă calitatea ei dominantă, impresii pe care i le provoacă, calitatea ei dominantă.

Sensibilitatea unei epoci nu se manifestă într-o singură ţară, ci este legată de mentalitatea şi climatul de dezvoltare a unor generaţii de pe o suprafaţă mare a globului. De la centru, unde apar idei artistice novatoare, şi care este de obicei cel mai evoluat ca civilizaţie, aceste idei se preiau de către celelalte literaturi, adăugîndu-li-se un coeficient individual şi naţional. Permanent există aşadar un proces de sincronizare a beletristicii.

O dată cu timpul, partea vie a operei se pierde pentru sensibilitatea generaţiei următoare şi rămîne doar schema ei

ideologică. Fenomenul estetic devine în acest fel un fenomen cultural care se încorporează documentului istoric. Critica ce îl explică îşi pierde şi ea funcţia estetică în favoarea celei tehnice. în ciuda opiniei că în general ideile novatoare "int legate de civilizaţiile cele mai înaintate, nu trebuie să se dea. cum au făcut o serie de cercetători, o accepţie cosmopolită sincronismului.

în ,.Mutaţia valorilor estetice", chiar în fragmentul în care consideră curentele moderniste drept reprezentante ale spiritului veacului. Lovinescu protestează contra exagerărilor lor, căci nu orice modă trebuie sincronizată sub toate aspectele. Criticul apără specificul tradiţiei, contestat de simboliştii Fundoianu şi Davidescu. în schimb, el e de partca modernismului. împotriva tradiţionaliştilor conservatori care considerau în mod retrograd problema specificului naţional. Ca şi Maiorescu şi Ibrăileanu, Lovinescu scoate în evidenţă geniul artistic popular. încer- cînd să meargă mai adînc în descifrarea specificului originalităţii noastre artistice care se poate găsi numai în producţiile folclorice. Dind exemple din Creangă, Caragiale, Coşbuc şi Slavici, el vede ca trăsături naţionale duioşia şi sentenţiozitatea. Criticînd semănătorismul, el sub- liniază că tradiţia nu trebuie să se ridice din mormînt ca o veşnică imputare, ci, dacă se poate, colaborind cu noile forme, să devină un principiu creator de viaţă. în „Istoria literaturii române contemporane", el susţine că esteticul nu trebuie să se plece în faţa proeminenţei factorului etnic. Artistul se reliefează în mod fatal în material sufletesc etnic, fără a-şi preciza prin aceasta şi gradul de valoare estetică. Crearea stilului naţional este termenul ultim, de altfel mereu evoluabil, spre care se îndreaptă orice artă. Era firesc ca Lovinescu să intre în conflict, datorită noilor sale puncte de vedere critice, cu reprezentanţii altor curente critice ale vremii. Primul pe care-l combate este semănătorismul cu exponenţii săi. Lovinescu arată tezismul acestei mişcări şi respinge ideile lui lorga, Chendi şi Mehedinţi, extinzînd critica nu numai asupra teoriilor lor, ci şi asupra gustului lor literar. Dar el nu are o atitudine dogmatică, apreciind o serie de scriitori din jurul *Semănătorului* (Sadoveanu, Goga şi Agîrbiceanu). Este limpede că Lovinescu nu se ridică împotriva literaturii rurale, ci împotriva poziţiilor retrograde semănătoriste. Acest lucru se vădeşte în analiza romanului „Ion-, pe care îl consideră ca o epopee a satului, ca primul nostru roman obiectiv privitor la ţărănime. Cu Ibrăileanu intră într-o polemică privitoare la specificul naţional, pe baza raportului dintre etnic şi estetic. De asemenea, el combate pe Ibrăileanu iăcînd o disociaţie între folclor şi literatura cultă, în dezacord cu conducătorul *Vieţii româneşti* care susţinea că literatura populară este superioară celei culte. în „Istoria lite- raturii române", Lovinescu însă menţionează la loc de cinste

contribuţia revistei *Viaţa românească* la dezvoltarea culturii noastre. Criticul zburătorist se opune şi discipolilor maiorescieni, criticînd abuzul de estetism al lui Mihail Dragomirescu, spiritul dogmatic al acestuia. Atacurile erau de aşteptat, deoarece şi în monografia sa despre Maiorescu, el conchidea, considerîndu-l pe Gherea victorios în polemica cu mentorul

Junimii în calitate de prim exponent al criticii moderne de specialitate. Prin perceperea noului şi conform teoriei sincroniste, Lovinescu devine susţinătorul modernismului. Această atitudine are o deosebită valoare în perioada de după 1930, cînd şi modernismul constituie în felul său o rezistenţa faţă de fascism. în volumul „Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică", el se adresează criticilor tineri ai vremii, cărora le atrage atenţia să nu se sperie de presiuni : „Faţă de rezerva şi chiar de acţiunea violentă a publicisticii, faţă de o literatură abătută de la linia normală a evoluţiei artistice, criticilor noştri le incumbă datoria unei atitudini militante bărbăteşti".

Fenomenul caracteristic epocii e tocmai că, în ciuda unor profesiuni de credinţă fie de partea autonomismului, fie de partea determinismului, poziţiile nu sînt radical opuse. Lovinescu recunoaşte aportul gherist în promovarea criticii de specialitate şi departe de a face abstracţie de condiţiile ce generează creaţia într-o perioadă dată, notează modul în care epoca are influenţă asupra operei de artă. Impresionismul său recunoaşte existenţa trăsăturii dominante a operei de artă care stă la baza criticii lui Taine. Dar accentul cade mai mult pe timbrul specific, unic al produsului artistic şi pe felul cum este transmis acest timbru cititorului. Ibrăileanu e conştient de necesitatea pătrunderii mai adinei în tehnica scriitorului („Note asupra versului", „Pe lîngă plopii fără soţ", „Numele proprii în opera lui Caragiale").

Lui Lovinescu i-a revenit rolul de a face din critică o artă. Această nouă etapă a criticii a fost desăvîrşită de G. Călinescu. într-o lecţie universitară publicată în Jurnalul literar în 1947, el nota : „O istorie a literaturii este o adevărată comedie umană". Ideea provenea din felul cum fusese considerată opera lui Sainte-Beuve. într-adevăr, Călinescu a reuşit să dea viaţă şcolilor, curentelor generaţiilor literare trecute şi prezente. Şi la Călinescu intuiţia criticului, bazată pe puncte de vedere impresioniste, constituie un punct de pornire. Dar el îşi făureşte o metodă proprie diferită şi de scientism şi de istorism, şi de impresionism şi estetism, slujindu-se de fiecare, după cum necesită fizionomia particulară a fiecărei opere sau creator. „A face patologia şi psihologia lui Hamlet, scrie Călinescu în „Principii de estetică", în 1939, a face sociologia lumii Iui Dostoievski, ori a determina gîndirea eroilor lui, nu e de loc o lucrare în afara esteticii, ci critica literară însăşi". Cu erudiţia, gustul şi talentul său excepţional, Călinescu realizează cea mai însemnată operă critică a acestei perioade : „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent" (1940), care a rămas pînă astăzi scrierea fundamentală a istoriei noastre literare. O lucrare de extrem de mare valoare, la fel de inegalată pînă acum, este şi „Arta prozatorilor români" (1941) de Tudoi^ Vianu. Ca şi Călinescu, cu largi cunoştinţe estetice şi filozofice („Estetica", „Filozofia culturii"), criticul uzează de mijloace diverse pentru a ajunge la esenţa operei de artă. Tudor Vianu, fiind primul nosti u

Scanned with OKEN Scanner

critic cu formaţia de stilist, va aborda cu precădere acest aspect al creaţiei literare, clasificînd literatura în categorii stilistice, cu utile explicitări ale prozei şi poeziei noastre interbelice.

în epoca dintre cele două războaie, datorită atenţiei acordate terminologiei de specialitate, sincronismului, artei criticului şi investigaţiei pînă la amănunt a creaţiei literare, rolul criticii devine din ce în ce mai însemnat. De asemenea capătă valoare în stimularea literaturii şi în analizarea ei munca periodică a cronicarului literar. Se remarcă o serie de critici care reuşesc prin promptitudinea şi justeţea observaţiilor lor, să descopere şi să impună noi valori artistice. Printre aceştia se numără Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu şi Panaitescu Perpes- sicius.

Preocuparea pentru literatura contemporană este dublată de o întoarcere spre trecut, cu noile mijloace de cercetare dobîndite. Pe lîngă istoriile literare ale lui Lovinescu („Istoria literaturii române contemporane"), Călinescu („Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent"), Vianu, Cioculescu, Streinu („Istoria literaturii române moderne"), precum şi numeroase studii pe autori, apar şi ediţii ştiinţifice cu ample prezentări şi cuprinzător aparat critic, care oferă posibilitatea unei aprofundări a operei sub toate aspectele (Cioculescu, Zarifopol : Ediţia Caragiale ; Perpessicius : Ediţia Eminescu ; Vianu : Ediţia Macedonski). Biografia, ca auxiliar al istorici literare. întregeşte cunoaşterea scriitorului (Călinescu – „Viaţa lui Creangă", „Viaţa lui Eminescu"), iar monografiile se ocupă nu numai de scriitori, ci şi de promontorii criticii literare (Lovinescu, „Maiorescti").

Critica literară se impune deci în perioada interbelică, cu ramurile ei diverse : articolul, studiul, cronica, recenzia, eseul, monografia, biografia, istoria literară, întocmind o vastă panoramă a literaturii române şi străine, care îşi păstrează în linii mari pînă astăzi valabilitatea interpretărilor. Scrierea critică nu mai este un simplu reflex al literaturii, ci un act creativ cu valoare proprie. între critici nu există numai o'diferenţă de poziţii, fiecare e cunoscut prin stilul propriu, personal, oglindind individualitatea sa. Stilul beletristic slujindu-se de tropi, ca în opera lui Lovinescu, specializat, dar cu legături surprinzătoare, pînă la paradox şi de o mare îndrăzneală a expresiei la Călinescu. rafinat la Vladimir Streinu. dovedeşte o mare varietate de procedee care îmbracă judecata criticului în veşmintele cele mai atrăgătoare.

încheiere

Rezultat al înfloririi literaturii de după 1920, presimţită de Ibrăi-

K / \ r i Qx„ Dună război" (1919), bogaţia de orientări şi rea-

i"" 1° 1. — ■ —• ■—

Teme suplimentare

1. Ecouri ale literaturii luminilor în activitatea scriitorilor români.
2. Clasicism şi romantism în proza lui Odobescu.
3. Umanism popular şi realism folcloric în opera lui Creangă.
4. Tragi-comicul nuvelei „Două loturi” de I. L. Caragiale.
5. Romantism, realism şi naturalism în proza lui Delavrancea.
6. Duhul balcanic în literatura noastră.
7. Tendinţele curentelor avangardiste interbelice.
8. Lirismul prozei lui Zaharia Stancu.

O Scanned with OKEN Scanne

Qfe Scanned with OKEN Scanner

Paralela între comedia lui Alecsandri şi Caragiale

A. Plan dezvoltat

Introducere

între comediile lui Alecsandri şi Caragiale, opere succesive în timp, există un decalaj inerent de profunzime a transpunerii aspectelor realităţii şi de desăvîrşire artistică. Alecsandri este pionierul teatrului românesc şi predecesorul lui Caragiale. Dar, pentru că multe din lucrările sale dramatice au rămas valori durabile ale dramaturgiei noastre, o comparaţie e posibilă şi pune în lumină specificul şi originalitatea artistică a celor doi scriitori.

Cuprins

Asemănări : 1. îşi iau temele din societatea românească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Trăsătura principală a lumii pieselor lor : parvenitismul, care de la început în dramaturgia noastră, în comparaţie cu operele clasice ca „Burghezul gentilom" de Molière, ‘s dezvăluie adînci rădăcini social-politice („Napoilă, ultraretrogradul", „Cleveticiul, ultrademagogul", „O scrisoare pierdută"). Personajele sînt călăuzite de ambiţie, de interesul personal. 2. La ambii dramaturgi, comicul de situaţie scoate în evidenţă pe cel de moravuri şi caractere. Prevalent la Alecsandri în toate comediile, la Caragiale el apare legat de încurcăturile din „O noapte furtunoasă" şi din „D'ale carnavalului", în celelalte piese nefiind un declanşator al acţiunii. 3. Similitudini de situaţii : panica personajelor faţă de mişcările populare în „Iaşii în carnaval" şi „Conu Leonida faţă cu reacţiunea", citirea extaziată a articolelor demagogice din ziarele vremii în „Rusaliile" şi „O noapte furtunoasă". Mijloacele de caracterizare a personajelor : a) tipizarea prin nume proprii mai subtile la Caragiale decît la Alecsandri[CDXLVI] ; b) prin limbaj, împestriţat cu franţuzisme, latinisme şi avînd formule caracteriza- toare (Exemple).

Deosebiri : 1. Aria tematică mai largă la Alecsandri (50 de lucrări dramatice), dar cu realizări mult mai inegale ; 2. La Alecsandri, piesele se caracterizează printr-un comic buf. La

CDXLVI G. Ibrăileanu, *Scriitori români şi străini,* B.P-T., 1968, vol. I, p. 281.

Caragiale, satira are un gust amar ; 3. Dozarea mijloacelor de tipizare cu aceeaşi unidimensionare a personajelor, este însă mult mai autentică şi mai reuşită la Caragiale.

1
2
1

Exagerarea comicului verbal la Alecsandri se face cîteodată în detrimentul unei complexităţi de procedee; 4. Rolul moral-educativ al teatrului apaie la Alecsandri. în final, cei buni triumfă, cei răi sînt pedepsiţi. Alecsandri însuşi, în prefaţa la ,,Teatru" (1875), consideră teatrul ca o tribună de ameliorare a moravurilor. La Caragiale este pusă în evidenţă descom-punerea şi vicierea societăţii contemporane, tocmai prin deznodămîntul care este o culme a acestei vicieri (descoperirea legăturii de şiac de către Jupîn Dumitrache, crearea personajului Agamiţă Dandanache, proiectul Titircă, Soţirescu et Compania) ; 5. Faţă de realismul cu încă vizibile influenţe din literatura universală, faţă de optimismul specific al teatrului lui Alecsandri, opera lui Caragiale este o expresie desăvîrşită a realismului critic de mare originalitate ; 6. Izvorul folcloric existent în comedia lui Alecsandri nu este folosit de Caragiale.

Încheiere

Comedia lui Caragiale o continuă pe cea a lui Alecsandri, pe o treaptă superioară, fără să umbrească meritul de pionier al acestuia. O ■serie de comedii bufe degajînd voie bună, cum sînt „Chiriţa în Iaşi" şi „Chiriţa în provincie", au rămas în repertoriul permanent al teatrului nostru. Primite cu satisfacţie, comediile scriitorului moldovean nu au întîmpinat nici o piedică în perioada de făurire a dramaturgiei originale. Faţă de comediile lui Caragiale a existat o rezistenţă vehementă a reprezentanţilor claselor dominante, o acuză de imoralitate, care a generat o critică de sprijinire a lor de către critica literară de prestigiu. Astfel, stimulînd şi critica literară în aprecieri interesante şi valoroase, piesele lui Caragiale s-au înscris în patrimoniul literaturii naţionale şi universale.

B. Lucrare

Deşi îşi au geneza în acelaşi secol, comediile lui Alecsandri şi Caragiale apar ca două etape diferite ale dramaturgiei noastre, prima constituie încă un pionierat, pe cînd cea de-a doua o aduce pe cele mai înalte culmi. Conştient de multe ori de activitatea de început în anumite domenii, Alecsandri în 1852 în „Repertoriul la teatrul românesc", unde sînt incluse cîteva din piesele sale, scria : „Mai toate piesele ce am adunat au fost compuse în potrivire cu puterile artistice ale unor începători pe scena românească". Iar în introducerea la ediţia „Tcatiu ¿18751 el observă că sînt trei lucruri de creat pentru a se dobîndi un Liiltat satisfăcător : limba, jocul actorilor şi educaţia publicului. în „7, „ narte Alecsandri a reuşit să pună bazele comediei şi ca text şi spec-

1 pi merită să fie socotit un precursor al lui Caragiale, care a dez- tacol. LI miiloacele de realizare artistică ale pieselor lui Alee-
voltat te J? a 1 ’ le \a ,ce l mai înalt grad de originalitate naţională. Dar
sandri, adu cin djn piesele celui dintîi au rămas valori durabile ale

literaturii noastre, se poate întreprinde o paralelă între cei doi oameni de teatru care să pună în lumină specificul aitei loi.

Atît opera lui Alecsandri cît şi a lui Caragiale, privesc o realitate socială asemănătoare, căci marile creaţii ale dramaturgului moldovean, ca şi operele autorului ..Scrisorii pierdute", surprind aspecte ate societăţii româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Trăsătura principală a mediilor satirizate de cei doi scriitori este parvenitismul, fie că el caracterizează pe boiernaşi, ori burghezia mică şi mijlocie. Dar el nu se arată doar prin înlocuirea educaţiei printr-o spoială de cultură, în scopul de a face faţă în societate ca în „Burghezul gentilom", de Molière. în teatrul românesc, de la început parvenitismul părăseşte aspectul său strict monden şi dezvăluie adînci rădăcini social-politice. Napoilă vrea egalitate numai cu cei mari : „Să fiu ena mu che ena su cu vornicul Hîrzobeanu şi Logofătul Protipendescu (...) dar nu egalita cu Barabulă şi Badea Trohin, văcariul". Jupîn Dumitrache consideră cu dispreţ pe „coate-goale", pe „scîrţai scîrţai pe hîrtie" de pe treapta sa de negustor cu stare, dar se simte măgulit de atenţia pe care o acordă Ziţei jurnalistul „cultivat". Personajele sînt mînate de ambiţie, care declanşează majoritatea acţiunilor lor. Chiriţa vrea să fie isprăvnicească, iar eroii lui Caragiale aspiră toţi la o situaţie de frunte în lume sau în administraţia de stat. Din tiradele lor de familişti, de politicieni, de amorezi sau pensionari, se desprinde de sub un văl foarte străveziu de slo- gane democratice, egoismul feroce, urmărirea interesului personal la care se mărginesc aspiraţiile lor. Clevetici mărturiseşte „Vreau libertatea cea mai nemărginită a presei pentru ca să pot batjocuri cînd îmi place şi pe cine îmi place" ; a rămas memorabilă discuţia între Tipătescu şi Caţavencu, în care judeţul este tîrguit cu toate funcţiile sale, ca o proprietate personală. în ultimă instanţă, firele acţiunii sînt conduse de cele mai multe ori de capricii feminine, de năzuinţele Chiriţei, de amorul Ziţei şi, în special, de menajarea reputaţiei coanei Joiţica.

La ambii dramaturgi, comicul de situaţii scoate în evidenţă pe cel de moravuri şi caractere. Prevalent la Alecsandri, el se realizează în scene „bufe, enorme, dar care nu cad în trivialitate şi produc un rîs sănătos"[CDXLVII], în special în ciclul Chiriţelor. Totuşi, travestirile ca cea a lui Leonaş apar astăzi naive, dintr-un arsenal molieresc depăşit. Punctul de pornire al „Nopţii furtunoase" este tot o confuzie comică, inversarea numărului de la poartă. Dar comicul buf se limitează la cele cîteva momente ale panicii lui Rică din final. Mai frecvent, comicul de situaţii din „D'ale carnavalului" se apropie de „Iaşii în carnaval", cu aceleaşi surprize la scoaterea măştilor. Există similitudini nu numai de situaţii, ci şi de personaje la cei doi dramaturgi. Clevetici, redac- orul *ogoaşei patriotice,* pregăteşte pe viitorii demagogi de la *Vocea pa no u ui naţionale* sau *Răcnetul Carpaţilor,* ca şi pe politicieni ca Far- îundi, al cărui discurs electoral este precedat de'cuvintele lui Clevetici. Ef⁰/! Î¹?«¹? 4 Convenţiunii cu condiţiunea de a fi schimbată
vorctai TT™ ? r eve??c^ VOfbeşte ca şi Rică Venturiano de sufragiul uni- m mijloacele de caracterizare a personajelor

CDXLVII G. Călinescu, V. Alecsandri, Ed. Tineretului, 1965, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

este numele

1
2
5

propriu în alegerea căruia Caragiale dovedeşte o mai mare subtilitate (Clevetici, Caţavencu, Brinzovenescu, Farfuridi, Galuscus, Guliţă etc.). Aceeaşi remarcă se poate face şi privitor la tipizarea prin limbaj unde demagogia se împleteşte cu ignoranţa. Impestriţarea vocabularului cu franţuzisme şi latinisme defineşte două tendinţe proprii snobilor vremii de la „pusăciunea de plenipotinte" a lui Galuscus şi „furculition" rostit de Guliţă la „angel radios", exclamaţia lui Rică Venturiano şi „parol ma chere, să mă-ngropi" a Ziţei. Reîntîlnim cu mici diferenţe gesturi şi atitudini apropiate. De pildă, citirea extaziată a articolului de ziar, aparent de mare îndrăzneală civică, dar slujind mărunte nemulţumiri ale unor persoane sau categorii sociale. Galuscus admiră articolul publicat de Clevetici cu calificativul „sublim", Jupîn Dumitrache, cu constatarea : „E adînc". E de asemenea izbitoare asemănarea panicii faţă de revoluţie a cuplului de boieri din „Iaşii în carnaval" şi a celor doi mici burghezi din „Conu' Leonida faţă cu reacţiunea", care înţeleg lupta cu voie de la stăpînire. Formulele de limbă caracterizatoare se observă la amîndoi dramaturgii, deşi la Alecsandri mai apar încă drept nişte refrene adesea incluse în cîntecelele comice de început de act sau de început şi final de monolog (Clevetici : „Eu n-asud, eu sufăr tot, căci sînt mare patriot" ; Napoilă : „Ei bine, boieri dumneavoastră unde mergem ?"). La Caragiale, ele se topesc firesc în vorbirea curentă, devenind automatisme verbale : „Curat", „Ai puţintică răbdare", „Rezon".

Cu toate contingenţele între comediile lui Alecsandri şi Caragiale, discernem în mod firesc numeroase deosebiri. Aria tematică largă a dramaturgiei lui Alecsandri, autor a 50 de producţii dramatice, e mult mai cuprinzătoare decît cea a autorului „Nopţii furtunoase", care s-a concentrat numai asupra cîtorva aspecte ale realităţii, în schimb piesele sînt mult mai inegale ca valoare.

Chiar cînd intenţia critică este vădită, comedia lui Alecsandri înclină către hazul fără ricanare, provocat de apariţiile groteşti şi întîm- plările amuzante. Ritmul commediei del'arte este una din calităţile acestui teatru. La Caragiale, cum a remarcat pentru prima oară Titu Maio- rescu, există gustul amar al satirei sub veşmîntul ridicolului.

La amîndoi dramaturgii, caracterele sînt unidimensionale. Dozarea mijloacelor de tipizare este însă mult mai rafinată la Caragiale. Exagerarea comicului verbal la eroii lui Alecsandri, din plăcerea verbiajului şi a limbii stropşite, se face adesea în detrimentul unei complexităţi de procedee, unei îmbinări armonioase între ele. În ciuda travestirilor şi loviturilor de teatru, deznodămîntul este lesne previzibil. Natura lui constă întotdeauna într-o lecţie moral-educativă, cei răi fiind pedepsiţi, cei buni triumfînd. Alecsandri însuşi exprima în prefaţa la volumul ..Teatru", 1875, convingerea sa că teatrul trebuie să fie o tribună de îmbunătăţire a moravurilor. Această convingere se traduce pe scenă în finaluri moralizatoare. La Caragiale, fondul

satiric se pune în evidenţă tocmai prin nonameliorarea defectelor şi racilelor criticate duse chiar pînă la punctul culminant (găsirea legăturii de şiac de către Jupîn Dumitrache în finalul „Nopţii furtunoase”). într-un asemenea scop, autorul îl inventă pe Agamiţă Dandanache pe care singur îl defineşte „mai imbecil decît Farfuridi şi mai canalie decît Caţavencu”. Personajele satirizate

nu-şi realizează la Alecsandri visele de mărire, pe cînd Caragiale demonstrează, prin proiectul Titircă, Sotirescu et Compania, că-i vedea ajunşi în fruntea ţării pe Caţavencu şi Rică Venturiano. Faţă de realismul timid, cu unele modele străine, şi faţă de optimismul specific dramaturgului moldovean, autorul „Scrisorii pierdute” atinge expresia cea mai desăvîrşită a realismului critic.

O altă deosebire între cei doi dramaturgi o constituie legătura cu sursele folclorice. în timp ce teatrul lui Alecsandri are contingenţe cu creaţia populară, Caragiale nu foloseşte în comedii izvorul folcloric. Prin personaje de basm Alecsandri caricaturizează uneori tipuri politice ale vremii în feeria „Sînziana şi Pepelea”.

Ascuţimea şi profunzimea observaţiei, ca şi realitatea psihică a eroilor, complexitatea intrigii şi gradaţia savantă pune comedia lui Caragiale pe o treaptă superioară celei a lui Alecsandri, dar continuînd vădit drumul deschis de acesta. Gustul pentru teatrul buf determină ca unele creaţii ale lui Alecsandri, cum e „Chiriţa în Iaşi” şi „Chiriţa în provincie”, să nu-şi piardă prospeţimea. Teatrul lui Caragiale rămîne insă să reprezinte o întreagă epocă în caracterele ei esenţiale, cu o mare specificitate şi prin mijloace artistice neîntrecute pînă astăzi.

Alecsandri îşi începe activitatea pe tărîmul dramaturgiei într-o perioadă de avînt revoluţionar, transformînd scena într-o tribună de afirmare a ideilor paşoptiste. Piesele sale sînt întîmpinate cu entuziasm chiar de la prima reprezentare în 1844 a comediei „lorgu de la Sada- gura”. Succesul Chiriţei este atît de mare, încît Millo compune o „Chi- riţă în voiaj” ca să satisfacă cerinţa publicului. Comediile satirice ale lui Caragiale provoacă scandal, se izbesc de rezistenţa unor elemente ipocrite şi răuvoitoare care se drapează în mantia moralităţii şi a patriotismului. E necesară intervenţia unor personalităţi ale criticii literare, ca Maiorescu şi Gherea, care, chiar dacă din unghiuri de vedere diferite, pun în valoare însemnătatea operei lui Caragiale. Cu acest prilej, critica teatrală se dezvoltă şi ea, contribuind la efervescenţa beletristică şi înflorirea ei maximă spre sfîrşitul secolului al XlX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Paralela între eroul colectiv din „Râscoalc" (L. Rebreanu) şi cel din „Setea" (T. Popovici)

A. Plan

Introducere

I. Locul temei – lupta pentru pămînt a ţăranului – în literatura noastră.
I. Temă de tradiţie – înscrisă în diferite etape ale literaturii noastre epice.
II. Operele care au abordat-o – romane :
1. „Răscoala” – L. Rebreanu (în literatura interbelică).
2. „Setea” – T. Popovici (după Eliberare).
3. Cînd sînt scrise – temele lor.
4. Elemente comune : eroul colectiv – masa de ţărani – lupta ei pentru pămînt.
5. înainte de Rebreanu masa ca erou colectiv a mai fost prezentată de C. Negruzzi în „Alexandru Lăpuşneanul” şi de Duiliu Zamfirescu în „Viaţa la ţară” şi mai ales în „Tănase Scatiu”.

Cuprins

1. *Rebreanu – Răscoala”*
1. Cum creează Rebreanu imaginea masei – din acumulări de episoade – Episodul reprimării cel mai dramatic şi caracteristic.
2. Arta scriitorului în realizarea scenelor de masă.
— gradarea episoadelor – punct culminant.
— pictează mişcarea masei realist – comparaţii cu elemente de natură, notaţie sobră, descripţie concisă.
3. Nu se detaşează un erou tipic din rîndurile ţăranilor – Petre Petre e o slabă încercare de tipizare a ţăranului revoltat.
4. Reprimarea -— cele două grupuri se înfruntă : ţăranii şi armata burghezo-moşierească. Forţa, dîrzenia ţăranilor, exprimarea urii puternice.
5. *Finalul* – perspective de viitor – deşi ţăranii au fost înfrînţi. Cuvintele lui Lupu Chiriţoiu au valoare de mesaj.
II. „Setea” – T. Popovici.
1. Realizarea pe planuri geometrice. Cele trei puncte nodale ale romanului indică drumul spre conştiinţa de clasă.

•> Omul îşi dezvăluie personalitatea în momente de tensiune maximă şi sub influenţa masei, concepţia lui T. Popovici (Mitru Moţ, George Teodorescu).

3. Ţăranii din „Setea” nu mai sînt infnnţi, lupta lor pentru pamint le aduce realizarea acestui dor secular, datorită conducerii de către clasa muncitoare în frunte cu partidul comunist.

4. T. Popovici este un bun regizor al scenelor de masă.

5. Scena de la Tîrnăuţi – primul punct nodal – o treaptă de evoluţie a lui Mitru şi a ţăranilor din Lunca – cunosc cuvîntul partidului – de a da pămînt ţăranilor, de a face dreptate pentru cei umiliţi. Mitru reacţionează în sat naiv, copilăreşte dar afirmă adeziunea sa sufletească la lupta partidului.

6. întrunirea cu moţoganii – conduşi de Spinanţiu – al doilea punct nodal. Clarificarea lui Mitru – devine comunist prin înţelegerea conştientă a luptei partidului, a luptei de clasă. Cu el, se transformă majoritatea ţăranilor (moţogani şi luncani) şi se izolează elementele duşmănoase care vor fi ulterior înfrînte (Picu, Cloambeş, Găvrila Ursului, legionarii, baronul).

7. Arta lui T. Popovici în înregistrarea mişcărilor de mase :

— *foloseşte* un personaj care comentează situaţiile (Suslănescu) sau le organizează (Spinanţiu).

— Ironia şi sarcasmul (cîntecul din final al moţoganilor : „Trăiască regele” – loveşte cu putere în ordinea socială al cărei simbol este monarhul). Stilul de relatare, uneori.

8. Al treilea moment nodal – cavalcada prin pădure în urmărirea duşmanilor şi criminalilor. Tot satul participă – aderă definitiv la puterea democrată ; dă romanului caracter de cronică.

9. „Setea" – roman al energiilor descătuşate de avîntul Revoluţiei.

încheiere

Valoarea celor două romane constă şi în înrudirea elementelor esenţiale : imaginea eroului colectiv – masa de ţărani în acţiune.

B. Lucrare

„Chestiunea ţărănească” şi „setea” de pămînt (problema drepturilor ţăranilor) a alimentat pro^a noastră, cu imagini multiple şi variate, înscrise în etape literare şi modalităţi artistice diferite.

Cele două romane în discuţie – „Răscoala” (L. Rebreanu) şi „Setea" (T. Popovici), care îşi trag seva artistică din acelaşi filon de viaţă ţărănească : lupta pentru pămînt ; sînt romane de observaţie socială. Nu intimplător ambii romancieri au avut aceeaşi orientare tematică. Şi L. Re- jeanu şi T. Popovici se afiliază la tradiţia literaturii ardelene şi sînt a. momente sociale revoluţionare în care istoria şi timpul se precipita, dezlănţuind furtuni cu speranţe salvatoare sau cu realizări epocale (în cazul romanului „Setea”).

Scanned with OKEN Scanner

Deşi detaşate în timp ca acţiune şi creaţie („Răscoala” redă memorabilul an 1907 şi apare în 1932, „Setea” ne introduce într-un moment istoric nou : lupta partidului, după Eliberare, pentru împro- prietărn ea ţăi anilor muncitori, desfiinţarea moşiilor (1945) şi este publicată în 1958, cele două romane se compoziţionează pe unele elemente comune pe care le situează în centrul acţiunii lor: şi în „Răscoala” şi în „Setea”, toate planurile acţiunii converg către reliefarea momentelor de maximă încleştare a ţărănimii pentru obţinerea drepturilor ei, ridicarea în masă la luptă, momente care fixează şi măsura artei scriitorilor.

Pînă la apariţia romanului lui Titus Popovici, critica literară l-a considerat pe Rebreanu ca unicul scriitor în literatura noastră care a realizat, la un nivel artistic superior, scene de masă în mişcare. Este un adevăr de necontestat că scriitorul pictează magistral şi realist tălăzuirea masei de ţărani mai ales într-un moment culminant al nara- ţiei epice a răscoalei : reprimarea. Anterior lui, imaginea aceasta mai interesase şi pe alţi scriitori, pe Costache Negruzzi în „Alexandru Lăpuşneanu” şi pe Duiliu Zamfirescu în „Viaţa la ţară”, cît şi în „Tănase Scatiu”. Conflictul dintre ţărani şi Tănase Scatiu pregătit cu multă pricepere artistică, din „Viaţa la ţară”, se desfăşoară la o tensiune ridicată, exprimând ura şi îndîrjirea ţăranilor cît şi a exploatatorului lor. Uciderea Scatiului este analizată cu subtilitate psihologică şi sobrietate stilistică ; arta lui Duiliu Zamfirescu, în acest punct, culminează în crearea mulţimii ca personaj colectiv, anticipîndu-l pe Rebreanu. care desăvârşeşte imaginea.

Rebreanu intuieşte magistral psihologia „gloatei”[1] şi din acumulări minime, din vuietul surd al mulţimii obidite creşte treptat revolta pînă la dezlănţuire. Episoadele se desfăşoară într-un ritm strîns legat de succesiunea reală, istorică a evenimentelor şi prozatorul îngroaşă şi dozează pe momente ecoul lor în conştiinţa maselor. La început, naraţiunea curge lent, oamenii strîng în suflete durerea şi îşi îndîrjesc mînia care se transformă în sete de răzbunare. Răscoala izbucneşte şi scriitorul subliniază cu limpezime aspectele proprii răscoalei : caracterul ei spontan, neorganizat, uneori chiar naiv, precum şi lipsa unui ţel precis în lupta ţăranilor, urmare directă a stadiului lor de înapoiere politică.

în focul luptelor, prozatorul nu este în stare să descopere individualităţi puternice de ţărani şi nici să le reliefeze cu vigoare pentru că urmăreşte dincolo de o anumită treaptă creşterea conştiinţei de clasă a elementelor celor mai avansate din masa răzvrătiţilor. în scena reprimării – istorisită cu o extremă sobrietate – se conturează cîteva figuri din imensul talaz anonim. Cea mai realizată şi complexă, tinzînd spre o tipizare, este a lui Petre Petre, călăuza strategică a ţăranilor. Dîrz în atitudine, inteligent şi cutezător, nu permite să i se calce

demnitatea de om ; în faţa armatei, a primejdiei, îşi păstrează calmul pe care încearcă să-l transmită întregii mase de ţărani.[CDXLVIII]

CDXLVIII G. Călinescu, *Istoria literaturii române,* 1941, p. 650.

Cu mare artă, Rebreanu înregistrează mişcarea masei în faţa armatei adusă să reprime răscoala. Aşteptarea aţîţată a mulţimii, mînia şi disperarea ei se concretizează foarte puternic în gesticulaţia şi sudăl- mile scrîşnite ale grupului de ţărani apăruţi înaintea trupelor: – Oamenii se mişcă pe loc „ca o apă bătută de un vînt nehotărît. Era o legănare într-o parte şi într-alta, căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfăţişare războinică...” „Nu ne trebuie boieri ...Aţi venit să ne omo- rîţi ?... Noi nu nc speriem de soldaţi... ! Destul ne-au batjocorit ciocoii ’... Huo, huo... ! Să nu trageţi, fraţilor...!”.

Ca o ameninţare a acestei mări care fierbe şi e gata să se năpustească peste maluri, Anghelina lui Nistor Mucenicul „ţîşneşte din mulţime cu copilaşul cel mic în braţe, cu basmaua alunecată pe spate şi părul ciufulit”, se repede la Baloleanu, „zbierînd şi blestemînd cu un glas desperat”.

De partea cealaltă, a călăilor, spaima ascunsă se trădează în nervozitatea şi nesiguranţa ce se ghiceşte din fiecare mişcare a maiorului Tă- năsescu. Calul lui parcă dansează sub loviturile uşoare şi nevăzute ale pintenilor, îşi ciuleşte urechile la mişcările dezordonate ale cravaşei. (Notaţia amănuntelor de mişcare subliniază stări interioare). Apoi, dorinţa de a termina cît mai repede şi groaza cumplită că trupa nu va asculta ordinele izbucnesc în comenzi furioase, exprimate repetat şi sacadat : „Trompet – izbucni maiorul. De ce nu suni, ticălosule ? Unde umbli, zevzecule ?... Aici, lîngă mine să stai, înţelegi ?”

Este un moment culminant de revărsare spontană a întregii uri acumulată de ţărani, de secole, prins şi transcris de Rebreanu magistral. El a fost pregătit şi închegat din alte două scene de masă memorabile : încercarea prefectului să împace pe ţărani cu făgăduieli demagogice şi răfuiala cu asupritorii în toiul răscoalei. Gradaţia acţiunilor dramatice este un element primordial în arta scriitorului.

La Titus Popovici, pasiunea pentru o construcţie geometrică precis calculată a planurilor prozei este vizibilă în dispunerea a ceea ce numim centrele nodale ale romanului, şi anume cele trei scene de revoltă a masei, care nu mai este o izbucnire spontană, după acumulări de zbucium şi suferinţe, ci o mişcare pregătită în vederea unui anume scop. Prozatorul reliefează drumul spre formarea conştiinţei de clasă a masei; aceasta este, de altfel,, obiectivul autorului romanului „Setea”. Nu este vorba numai de o tehnică compoziţională, ci de o concepţie sau viziune asupra omului. Pentru Titus Popovici omul nu-şi dezvăluie totalitatea personalităţii sale decît în momente de maximă tensiune şi în contact cu masa.

Mulţimea aflată în clipe de mare tensiune socială şi istorică modelează individul, îl sileşte să se arate în esenţa lui, tumultul masei •completează şi elucidează o atmosferă interioară. Şi găseşte satul într-un stadiu de înapoiere politică. Masa este mînată de impulsuri contradictorii, e vizată de rivalităţi naţionaliste, stăpînită de superstiţii înrădăcinate de veacuri. Dar

datorită faptului că scriitorul literaturii actuale beneficiază de o viziune politică precisă asupra mecanismului luptei de clasă, fiindcă trăieşte într-o altă realitate socială, depăşeşte limitele ideologice ale marelui său predecesor literar.

„, Tăi anii din „Răscoala[44] sínt înfrînţi în lupta lor pentru pămînt, sínt ucişi şi aruncaţi din nou în mizerie. Cei din „Setea" îşi realizează doi ul lor secular,, obţin în urma luptei pămînturile, ies călіţi şi cu o conştiinţă de clasă avansata ; aderă conştient la lupta partidului pentru ca ^acesta le-a deschis drumul spre o viaţă liberă şi fericită. Din finalul „Răscoalei lămînem numai cu o speranţă, o previziune de viitor bazată pe încrederea în dreptate şi în forţa ţărănimii. Cuvintele bătrînului Lupu Chiriţoiu către Grigore luga au valoare de mesaj :

sosit încă ceasul dreptăţii, cucoane Grigoriţă, dar trebuie să sosească odată şi odată, că lume fără dreptate nu se poate ![44]

„Ceasul dreptăţii[44] este înfăptuit în „Setea[44]. Comunişti ca George Teodorescu şi Ardeleanu reuşesic să colecteze şuvoiul revoltei ţărăneşti, să-l strîngă în albia luptei revoluţionare, în etapa respectivă a reformei agrare.

Cele trei momente nodale ale cărţii marchează şi etapele prin care trece conştiinţa ţărănimii sărace pînă la clarificarea şi aderarea conştientă la noul regim.

Mitru Moţ nu mai este un Petre Petre neorientat în luptă. El îşi valorifică superior idealurile pentru că este ajutat de comunişti, de un alt timp istoric, cu o altă ideologie – ideologia marxist-leninistă. Din adunarea de la Tîrnăuţi, menită să înlăture pe pretorul fascist (primul moment nodal al romanului) ţăranii şi Mitru – ca personaj tipic al evoluţiei ţărănimii noastre – cunosc cuvîntul partidului şi scopul luptei lui.

Activitatea comuniştilor le descătuşează forţele imense care nu se mai pot întoarce la stadiul conservator al trecutului. Mitru, întors în sat, chiar pune în aplicare, spontan, ce a văzut la oraş : se declară comunist, alungă pe primar şi pe jandarm şi se instalează el primar. O faptă copilărească, naivă, dar plină de semnificaţie, simbolică ; el devine comunist cu sufletul, din sentimente sincere şi apoi

Dacă Rebreanu a pictat cu exactitate realistă şi la nivel artistic superior mişcarea maselor de ţărani, succesorul său Titus Popovici este un bun regizor al mulţimilor în mişcare. Scena întîlnirii dintre moţoganі şi luncani (al doilea moment nodal al romanului şi etapa hotărîtoare, clarificarea conştiinţei ţărănimii) este magistral compusă de scriitor.

La început, schiţează doar un decor sărac al drumului pe care apar moţoganii în frunte cu Spinanţiu (acolitul baronului Romulus Papp de Zerind). Luncanii sînt organizaţi şi conduşi de comunişti (George Teodorescu, Ardeleanu). Scena este sobră : „îl înconjoară pe George, agitaţi. Unii-şi luau coasele, furcile ; toţi îşi stinseră ţigările. George' se gîndi mirat că în tîrg se bătuseră cu ungurii ca orbeţii, iar aici erau neliniştiţi. Se vedea. Aveau ceva de apărat de aceea ? Sau . .. în conştiinţa lor ?[4(] Ordinele lui George sînt ascultate fără şovăire şi ţăranii se aşază de-o parte şi alta a şoselei. . „ .

Psihologia masei este surprinsă în mai multe momente şi m

imagini naratele • luncani – motogani – reliefîndu-se şi concepţii opuse (1 leu, Chei Găvrila Ursului). Alternanţa de planuri sugerează mişcarea maseT cale creşte gradat, dar şi a psihologiilor. Gligor a Habaulm „de

„Ca un zărghit”, „că-i bucuros” în timp ce inoţoganii „cîntau mereu Bine-mi taie cuţîtu !”, iar „Spinanţiu tremura tot; nu. ştia de cine-f era mai frică, de cei ce veneau în urma lui, de cei din faţă...”. Cînd ia cuvîntul, Spinanţiu se întrerupe şi „se fîstîci, îngrozit”. Reacţiile fizice traduc neliniştea, frica, laşitatea, iar la ţărani mîndria dată de forţa masei (Bituşea „ieşise în faţă de tot, singur şi era tare fericit că-l vede toată lumea”).

Acţiunile celor două grupuri de ţărani care se înfruntă sînt prinse într-o succesiune logică :

1.izbucnirea moţilor, discursul lui Gozaru este o adevărată declaraţie a drepturilor moţogăneşti alcătuită din întrebări sincopate, înghesuite, din frînturi de fraze şi interjecţii răstite : A luncanilor ? De ce ? Şi noi ? Slugi ? De ce ? A noastră ? Cine s’nteţi voi ? Ne mîncă păduchii 1 (...) „Unde să mergem ? Unde ? Cu pruncii ? Ha ? Să fim slugi la noi ? Ha? Unde să mergem cu pruncii ?”.

2.Pentru o clipă, comuniştii sînt uluiţi. Intervenţia lui Ardeleanu : „Şi dumneavoastră primiţi pămînt 1” electrizează masa, schimbă omul.

în focul înfruntărilor, se clarifică gîndurile, se formează altă structură umană.

în al treilea timp, intervenţia patetică a lui Mitru fixează transformarea lui spontană, dar definitivă. Este un moment de culme în evoluţia lui, de la stările de revoltă anarhică (cu Cloambeş) pînă la înţelegerea conştientă a luptei de clasă.

Zguduit de umăr de George şi îndemnat să vorbească, Mitru simţi privirea „aceea cenuşie, tăioasă şi scormonitoare ; apoi simţi că se rupe ceva în el şi, într-adevăr, îl duru trupul de dinăuntru. Se scutură ca de apă, se smulse din mîna lui George, şi, întoreîndu-se spre luncani, zbieră :

— Nu vă pică obrazul de ruşine ? Nesătuilor ! (...) Ce vreţi să fie ei slugile noastre ? Ei nu-s fraţi, nu-s plugari ? (...) Sînt fraţi ! Şi de ei şi-a bătut joc baronul, ca de mine Cloambeş !

Noi ni-s de vină că nu ne-am gîndit la ei. Acuma, în preţu aista, îi trecem pe listă ! „Făcu stînga împrejur, merse la Gozaru şi-l luă în braţe. Celălalt tremura ca varga în mîinile lui şi Mitru auzea cum ceva-i cloncăne în gît. în sfîrşit, Gozaru se smulse, se întoarse şi spuse încet oamenilor lui : „Cîntaţi”. Ei începură „Trăiască regele”. Ironia, caracteristică lui T. Popovici, se revarsă în această frază laconică amară şi tragică ; ea se detaşează de moţogani şi loveşte cu putere în toată ordinea socială al cărei simbol este monarhul.

Al treilea moment nodal al romanului – cavalcada prin pădure, în noapte, în urmărirea bandei de legionari a criminalilor care-l omorîseră pe Ardeleanu şi pe Gligor înscrie aderarea definitivă a întregului sat la puterea democrată ; şi dă romanului caracter de cronică.

[1 e] o data, regizarea mişcărilor de masă este transmisă de un personaj, trecuta prin filtrul lui. (Suslănescu comentează scena de

la Tîrnăuţi).

u orul împrumută optica lui, fără însă a i se identifica, spre a mări eiectul artistic. Marşul ameninţător al moţilor indignaţi că nu capătă pamint e reconstituit din perspectiva lui Spinanţiu.

Scanned with OKEN Scanner

Altădată pentru scenele de masă efective, cînd părăseşte perspectiva vreunui martor, interpret al evenimentelor, Titus Popovici adoptă voit un stil de relatare corectă, obiectivă („Lucrurile se petreceau altfel : la o oră după deschiderea tîrgului...”). Dar şi în înşirarea avidă de fapte, autorul urmăreşte reacţiile psihologice ale colectivităţii.

„Setea” rămîne un roman al energiilor descătuşate de avîntul Revoluţiei. Deschide perspectivă prozei actuale care ar mai avea multe de spus, în paginile ei, despre ţărănimea noastră.

Deşi detaşate în timp, cele două romane au reflectat evoluţia vieţii şi luptei ţărănimii noastre pentru pămînt. Izbînda acestei lupte a adus-o revoluţia proletară („Setea”).

Arta celor doi romancieri se înrudeşte şi se ridică la valori artistice deosebite, dar şi diferenţiate în scenele similare de mişcare a eroului colectiv.

Teme suplimentare

1. Paralelă între nuvela istorică a lui Negruzzi şi Odobescu
2. Paralelă între „Răzvan şi Vidra” şi „Despot Vodă”
3. Paralelă între arta descriptivă a lui Hogaş şi Odobescu
4. Arta portretului la Slavici şi Delavrancea
5. Paralelă între monografia satului în opera lui Coşbuc şi Goga
6. Analiza sentimentului fricii la Leiba Zibal din „O făclie de paşti” şi Stavrache din „în vremuri de război”
7. Paralelă între Ion, personajul principal din romanul „Ion”, de Rebreanu şi Ana Moţ din „Setea”, de Titus Popovici.

Scanned with OKEN Scanner

Personaje, tipuri

Qɛ? Scanned with OKEN Scanner

Demonul în opera eminesciana

A

A. Plan

Introducere

Evoluţia termenului de la daimon în antichitate pînă la accepţia de erou protestatar în cadrul curentului literar romantic. E introdus sub acest ultim aspect în literatura universală de către Byron şi e prezent în operele romanticilor din mai multe literaturi. Demonismul constituie o caracteristică a operei de tinereţe a lui Eminescu, fie ca o trăsătură a eroului liric, fie ca una a eroului obiectivat. („Junii corupţi”, „înger şi demon”, „ Sărmanul Dionis”).

Cuprins

1. Demonul apare la Eminescu ca un purtător al protestului împotriva lumii nedrepte. E profetul care predică în pustiu („Junii corupţi”), apoi, în grupul byronian înger-demon, alături de iubita angelică („Sărmanul Dionis”, „înger şi demon”, „Geniu pustiu”, „Strigoii”), intră în luptă cu demiurgul sau cu societatea („Sărmanul Dionis”, „Demonism”, „înger şi demon”, „împărat şi proletar”).
2. Destinul, trăsăturile, concepţiile, idealurile demonului eminescian.
3. Modalităţi de caracterizare a eroului demonic.
4. Tranziţia de la demonism la atitudinea geniului.
5. Alte înţelesuri ale termenului de demon în poezia eminesciană.

încheiere

în opera de maturitate a poetului, în violenţa satirei şi durerea Luceafărului, răsună încă acorduri ale protestului demonic.

B. Lucrare

în antichitate, termenul de *daimon* însemna divinitate, geniu,

care avea o influenţă bună sau rea asupra destinului unui om, unui oraş, unui stat etc. înţelesul lui se schimbă o dată cu mitologia biblică, devenind expresia decăderii îngerului care voia să fie asemenea lui Dumnezeu, al lui Lucifer aruncat din înaltul cerului şi devenit diavol. Romantismul

pi< es a ai preia, alaiuri do alte mituri cum este cel antic al lui Pronie cu, simbolul îngerului revoltat faţa de autoritatea divină, făurind omr r? 01 ou uman său supranatural, care suferă, neînţeles, într-o lume os i a. Demonul este o reprezentare a eroului romantic care se revoltă m iaţa oidimi prestabilite. El este de fapt o întruchipare a răzvrătirii, dai mai ales a cunoaşterii luciferice, a acelei cunoaşteri pe care divinitatea nu \rea sa o permită. Concluzia înţelegerii adevărurilor ultime îl duce pe demon la blazare, la reflexivitate, la tristeţe, traducând astfel oboseala şi neputinţa intelectualităţii după înfrîngerea revoluţiei din 1848.

Demonismul romantic a fost întîi conturat de poezia lui Byron şi s-a raspîndit ulterior în toate literaturile. La Eminescu, motivul demonic are atîţ în poezie cît şi în proză, accepţia eroului protestatar. Sinteză între titanism şi demonism, demonul eminescian., se prezintă şi sub forma eroului obiectivat şi sub cea a eroului liric. EJ este profetul din „Junii corupţi", care cheamă tineretul la lupta naţională, convins însă că îndemnul lui va rămîne zadarnic şi că el nu este decît o fiinţă izolată predicînd în pustiu. Grupul byronian realizat de demon şi iubita lui angelică poate fi mereu întîlnit în „Sărmanul Dionis", „înger şi demon", „Geniu pustiu", „Strigoii". Mai aproape de titanism apare demonul din nuvela „Sărmanul Dionis", unde într-un decor titanic, eroul dă curs liber impulsurilor sale demiurgice, schimbînd compoziţia cosmosului, în doi sori şi trei astre selenare, şi îşi face palat din şiruri întregi de munţi. Caracterul demonic intervine însă ca esenţă a eroului care vrea să înţeleagă cauza primă a lumii şi intră în luptă

Lucifer. Deznădăjduit de această cădere, pentru că nu mai poate afla adevărurile esenţiale despre lume, eroul nu are decît o singură consolare, iubirea. Finalul din „înger şi demon", ca şi cel din „Sărmanul Dionis", arată cum iubita alină deznădejdea eroului dîndu-i singura fericire posibilă. De fapt, aceste poezii reiau un principiu din lirica erotică exprimat ca un crez în „Venere şi Madonă" : „îngere de-ai fi chiar demon, Tu eşti sfîntă, prin iubire". Iubirea are darul de a şterge totul, de a absolvi totul. Femeia devine înger nu numai ca opoziţie faţă de demonul răzvrătit şi apoi sceptic, ci şi pentru a însenina prin blîndeţe şi afecţiune, energetismul său pătimaş şi nerăsplătit. Ca şi în „înger şi demon" sau ca în „Strigoii", iubita îl însoţeşte pe Dionis de-a lungul destinului său nefericit. Drumul eroului căpătă însă şi elemente de miraculos ale basmului popular, cum este Pasărea măiastră care dă cuplului puteri supranaturale. Ideea răzvrătirii demonice apare şi m postume. în „Demonism" găsim din nou acest aspect împletit cu tita- nismul Privind-o în perspectiva miturilor clasice, ca şi în „Mememo mori" Eminescu consideră lumea divizată în douaj cea abstracta smară în care trăieşte Dumnezeu şi cea întunecată, a pammtului, mdusoai .a ini Titan simbol al răzvrătirii, care are drept urmaşi pe oameni, i.an i fnnt fot un demon care luptă împotriva Creatorului. El vrea sa este c e fapt tot un demon cai e P p _K. Kn- în C(?le dip

cu Dumnezeu. Călugărul Dan Dionis cercetează cauzele creaţiei cu ajutorul magiei, astrologiei şi cabalei şi suferă o pedeapsă asemănătoare cu cea a lui

„înger şi demon”, şi apoi în „împărat şi proletar”, rebelii capătă fizionomie umană. „înger şi demon” este compus în perioada ieşeană, cînd Eminescu crede în puterea dragostei de a vindeca şi a împăca contrariile. Cu toate că ni-l prezintă ca pe un om, demonul rămîne un principiu, cel al răzvrătirii, care se opune îngerului întruchipînd ordinea. Dar simbolul răzvrătirii capătă trăsături destul de bine precizate legate de epocă şi de manifestările sociale ale acesteia. Demonul este revoluţionarul care cheamă masele la luptă împotriva societăţii oprimatoare : „El răscoală în popoare a distrugerii scînteie/ Şi în inimi pustiite seamănă gîndiri rebele”. Discursul ţinut în faţa maselor are menirea să distrugă „tot ce grămădiră veacuri lungi şi frunţi măreţe”, îndemn ce va reveni în „împărat şi proletar”. îngerul întruchipînd ordinea priveşte admirativ către demon, pentru că întotdeauna femeia în mentalitatea lui Eminescu trebuie să-şi adore extatic iubitul, fiinţă superioară sau creator de geniu „ce puternic e – gîndi ea, cu-amoroasă, dulce spaimă”. Demonul este înfăţişat ca participînd la o adunare, în aer liber, „suit pe o piatră”, şi înfăşurat în stindardul roşu, socialist. Verbul lui are un deosebit ecou, trezind mînia în conştiinţa auditoriului. Lupta răzvrătitului are însă la capătul ei deziluzia, decepţia, trăită şi de Eminescu şi de alţi intelectuali ai vremii în perioada de reflux revoluţionar. El se stinge în singurătate şi în sărăcie, frămîntait de inutilitatea eforturilor sale, ajungînd la acea blazare, acel scepticism, propriu tuturor demonilor romantici : „Să vezi marile aspiraţii că-s reduse la nimic”. Concluzia din „înger şi demon” nu este însă cea a desperării luptătorului social, a zdrobirii elanurilor sale, ci dimpotrivă a încrederii în singura comuniune care i-a mai rămas – iubirea.

în „înger şi demon”, ideile revoltatului sînt doar aluzionate ; se insistă asupra portretului fizic şi a gestului care denotă reflexivitatea, frămîntarea interioară : „într-o umbră neagră, deasă ca un demon. El veghează / Coatele pe braţul crucii le destinde şi le-aşază / Ochii scufundaţi în capu-i, fruntea tristă şi-ncreţită”. Nu lipseşte forţa contrastelor : „Şi bărbia lui s-apasă de al pietrei umăr rece / Părul lui negru ca noaptea peste-al marmurei braţ alb”. Avalanşa de antiteze stabileşte raportul cuplului romantic înger/demon. Eroii sînt definitiv în climatul lor exterior şi lăuntric. Ea : rugăciunea. El : visul. Ea veghează la picioarele Madonei, el stă retras în umbra calificată cu epitetul „fatală”. Forţa gîndirii lui (idei reci, îndrăzneţe) se-nsoţeşte cu înflăcărarea exprimată tot prin gest, acela de a se drapa „cu turbare” în steag, înfăţişarea fizică este conturată prin comparaţia cu elementele naturii dezlănţuite. Fruntea lui „părea ca noaptea neagră de furtune acoperită / Ochii fulgerau”.

Dacă în „înger şi demon” se prezintă un aspect al demonului ca luptător social, în „Junii Corupţi” şi în „Geniu pustiu” intervine patri- combatant. Tudor Vianu definea astfel trăsăturile eroului din romanul ” 5^{ni}H, P^{u}stiu” : „Omul romantic, aşa cum reiese din epoca

Scanned with OKEN Scanner

luciferi- ana sfarimătoare de legături a revoluţiei franceze, din marile sinteze Pccu a ive ale idealismului postkantian, în care orgoliul cugetării ome- DAnin au™oare a lumii atinsese culmile lui cele mai înalte, din luptele naţionalitate ale Germaniei, cu tot ce determinaseră ele în direcţia

exaltării tiecutului şi a poporului, romantica fiinţă revoltată din încrucişarea tuturor acestor influenţe cuprindea în sine acel suflet complex în caie un individualism excesiv putea coexista cu o înflăcărată sensibilitate naţionala. 1 orna Nour este un exemplar din această categorie. El este archetipul eminescian”[1]. ,,Geniu pustiu” reprezentînd o împletire a idealurilor sociale şi naţionale se încheie cu o îmbinare a destinului participantului la revoluţia din 1848 în Ardeal, a partizanului lui Avram lancu, cu cel al revoluţionarului de profesie cere moare în închisoare, pe pămînt străin, luptînd pentru libertate ca şi Byron. în „Geniu pustiu”, Eminescu ne prezintă un portret fizic al eroului, subliniind că frumuseţea lui Toma este demoniacă : „Ai fi crezut că este un poet ateu, unul din acei îngeri căzuţi, un Satan, nu cum şi-l închipuiesc pictorii : zgîrcit, hidos, urîcios, ci un Satan frumos, de o frumuseţe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul şi iadul îndărătnicia... Z.D. Buşulenga considera că acest portret este de fapt o sinteză fizică, morală şi intelectuală a personalităţii eminesciene[2]. Tot ca făcînd parte din demonismul byronian, evoluat însă la un mult mai înalt grad de conştiinţă socială este şi poemul „împărat şi proletar”, în care într-o poezie de idei proletarul revoluţionar îşi expune sub formă de discurs concepţia socialist-utopică. Spre deosebire de „înger şi demon” aici eroul se caracterizează numai prin vorbire. încă din introducere observăm într- unul din epitete „copii săraci şi sceptici ai plebei proletare”, o caracteristică a demonului neîncrezător. Discursul proletarului este însă lipsit de această blazare, eroul e într-adevăr agitatorul care-i îndeamnă pe fiii clasei muncitoare la lupta deschisă anticapitalistă. înfrîngerea Comunei, care se suprapune înfrîngerii revoluţionarului plin de idealuri este privită ca un act de trădare şi nu ca o resemnaţi! acceptare a distrugerii iluziei : „O, nu eşti tu de vină, ci cei ce te-au vîndut”. Scepticismul trece în concepte pesimiste, în meditaţiile cezarului care şi el are trăsături demonice, dar pe care poetul îl diferenţiază vizibil de agitatorul proletar. Din ce în ce mai mult în perioada de maturitate a poetului, demonismul se transformă în revolta geniului, a artistului superior în faţa unei societăţi opace, culminînd, în Luceafărul, cu atitudinea de indiferenţă pre-conizată de Schopenhauer. Relaţia demon-geniu apare însă încă din tinereţea poetului, atît în titlul iniţial „Naturi catilinare” al romanului „Geniu pustiu” cît şi în titlul pe care romanul l-a păstrat. O ipostază clară a demonismului o remarcăm şi în prima versiune a „Luceafărului”, în personajul zmeului din „Fata clin grădina de aur”. Frămîntat, melancolic, neînţeles, zmeul are toate caracteristicile demonului romantic. Analogiile între Luceafăr şi Demonul lui Lermontov nu sînt accidentale. Totuşi, Eminescu preferă în ultimă instanţă să şteargă din simbolica genialităţii orice umbră de satanism şi să-i confere numai strălucire g 1.S

într-un articol, „Analize”, Tudor Vianu consemna şi alte înţelesuri ale termenului de demon în poezia eminesciană, în afara cunoscutului concept de demonism byronian[3]. Demonul este adesea o femeie care a

. m ;------7771,, • Scriitori români, voi. II, Biblioteca pentru toţi, p. 159.

SS«: Eminescu, Edit. Tineret., 1952. p. 106. 3 SS». Edit. pt. lit., 1965, pag. «5 şi următoarele

O Scanned with OKEN Scanne

provocat un timp iluzia bărbatului ca în „Venei e .şi Madone . O altă concepţie, rămasă însă singulară în opera poetului, este aceea de^ duh aerian înaripat, provenită din vechi credinţe folclorice, pe care o întîl- nim în ..Melancolie”. De foarte multe ori, Eminescu întrebuinţează termenul de demon pentru a desemna aspiraţia nesăţioasă spre iubire, ca în Scrisoarea IV”. Acestei aspiraţii i se suprapune apoi principiul filozofic schopenhauerian care impulsionează umanitatea : voinţa de a trăi. Scho- penhauer menţiona în „Lumea ca voinţă şi reprezentare” că furia şi turbarea noastră seamănă cu vociferările unui demon rău. Acelaşi înţeles reiese şi din Scrisoarea a patra : „Acel demon plînge, rîde, neputînd s-audă plînsu-şi”. încă din prima perioadă a creaţiei eminesciene, poetul exprimă ideea că demonul este un fond obscur al fiinţei omeneşti, care se reflectă într-o altă făptură umană prin actul iubirii. Aceasta constituie tema poeziei „înger de pază”, în care copila e în acelaşi timp demon şi înger, preluînd demonismul iubitului ei. în manuscrise, acest sens este transcris cu formula sanscrită : Ta-vam-asi, ceea ce ne indică preocuparea poetului faţă de principiul identităţii profunde a fiinţelor. Iubirea ar trebui să fie considerată ca o expresie supremă a acestei identităţi. Dar o dată cu dezamăgirea sufletească din perioada de creaţie bucu- reşteană, femeia nu mai este privită ca putînd întruchipa un astfel de ideal, -disperarea ia locul dorinţei neîmplinite (Scrisoarea a patra). Nu-i mai rămîne demonului decît poziţia schopenhaureiană cu toate că – spre deosebire de filozoful german – aceasta nu-i acordă demonului eminescian nici pace, nici seninătate. Durerea de a fi ajuns la concluzia „ci eu în lumea mea mă simt nemuritor şi rece”, străbate întreg poemul „Luceafărul”, capodoperă şi sinteză a artei eminesciene.

Figura lui Ştefan cel Mare în literatura noastrâ culta \

Plan dezvoltat

Introducere

I. Pornind de la realitatea istorică, figura lui Ştefan cel Mare a devenit mitică şi legendară. Imaginea sa se proiectează complex în creaţiile folclorice şi în literatura cultă.

II. *Cînd apare figura lui Ştefan cel Mare în literatura noastră cultă.*

1. Este o creaţie a secolului al XIX-lea – notează N. lorga – în scrisoarea sa din 1904 : „Istoria lui Ştefan cel Mare".

2. Prezentarea făcută de cronicari rezumă cîteva aspecte ale domniei sale, cu o cronologie a faptelor şi cîteva schiţări de portret cu valoare artistică (Grigore Ureche, Ion Neculce), care deşi nu exprimă grandoarea figurii marelui domnitor din creaţia populară au constituit principalul izvor literar de inspiraţie. Portretul cu valoare normativă realizat de Gr. Ureche e de factură neorenascentistă.

Cronicarul insistă, după trăsăturile fizice şi psihice, asupra iubirii poporului pentru marele domn. Această dragoste este scoasă în evidenţă în „O samă de cuvinte" mai ales prin relaţiile stabilite între Ştefan şi alte personaje, intrate în legendă.

Cuprins

I. *Primele creionări ale imaginii luminoase a domnitorului moldovean sínt inspirate din creaţiile folclorice şi cronici.* Anul 1834 se consacră dezvoltării literaturii lui Ştefan cel Mare.

1. O naraţiune a pictorului *Constantin Lecca:* „Viaţa prinţipului şi eroului Moldăviei Ştefan cel Mare" (1834 – la Buda) este prima încercare de prezentare a unui portret întregit, deasupra nivelului ero- nicăresc.

2. *Gh. Asachi* – întors de la studii – organizează o serbare cu poezii şi cîntece, sub titlul : „Serbarea păstorilor moldoveni" (1834) – în limba franceză ; un fel de idilă în genul lui Metastasio, Un păstor cânta balada lui „Ştefan cel Mare înaintea cetăţii Neamţu". Importante sínt însă „tablourile istorice" compuse în legătură cu Ştefan cel Mare : a) „Elena Moldovei" (1851), „Valea Albă" (1855).

Ambele narează fapte din domnia sa şi lupte însemnate cu duşmanii. Izvoare în cronica lui Grigore Ureche. Fac trecerea între naraţiunea

documentara (cronicarească) şi nuvela istorica. Limbaj artificial încărcat de latinisme. . „

Cultul marelui erou însufleţeşte epoca şi se reflecta în literatura în creaţii variate. w •

3. ..Oda" lui Al. Hrisoverghi este închinata „ruinelor cetăţii Neamţu" „Singur moment ce avea drept dovadă slavei acei strămoşeşti".

"4. Mihail Kogălniceanu – în „Cuvîntul pentru deschiderea cursului de Istorie naţională în Academia Mihăilenă (1843) – îl vede pe Ştefan nu numai „eroul Moldovei" ; împreună cu Mihai, devine un erou al românilor, al tuturor românilor.

5. Tot legendele lui Neculce l-au inspirat pe C. Negruzzi în poemul „Aprodul Purice" (1846), care individualizează pe domnitor, surprinde trăsături umane ale figurii lui Ştefan – mai puţin întîlnite la povestitorii şi portretiştii epocii.

6. Alecu Russo îl invocă în meditaţia sa îndurerată şi singuratică, paseist-romantică şi spune în „Studie moldovană" (1855) : „De-ra mai veni pe calul lui alb de la Valea-Albă, de la Tîrgul-Băii, din codrii Bîrladului, de la Dumbrava Roşie, sînt încredinţat că nu l-am înţelege... vorba lui n-ar fi vorba noastră". în „Cugetări", Russo învie amintirea aceluia ce a fost „Proteul popular al gloriei naţionale", iar în „Cîntarea României" evocă biruinţele lui Ştefan asupra turcilor, tătarilor, leşilor la Dumbrava Roşie.

Chipul gloriosului domnitor se reflectă şi în creaţiile scriitorilor Munteniei.

1. Eliade Rădulescu în elegia „O noapte pe ruinele Tîrgovişteі", vede, printre eroii care apar, şi pe Ştefan al Moldovei (schiţează scena de la Neamţ).

O viziune nouă, faţă de a moldovenilor ; Ştefan e privit ca un continuator al romanilor, luptători împotriva tiraniei, iar turcii ca nişte sugrumători ai libertăţii.

2. D. Bolintineanu scrie 15 legende istorice cu subiecte în legătură cu Ştefan cel Mare, din care puţine nu cuprind un îndemn spre libertate.

în naraţiunea : „Viaţa lui Ştefan cel Mare, pentru poporul român" (1863) apare o trăsătură nouă în portretul domnitorului care este văzut ca un apărător al libertăţii naţionale şi sociale ; apărător al poporului, dar şi bizuindu-se el pe popor.

în opera istorică a lui Nicolae Iorga portretul lui Ştefan cel Mare pune în lumină însuşirile omului politic, ctitorul unui stat, cumpănirea şi înţelepciunea în hotărîrile şi faptele sale.

„în Ardeal, Octavian Goga cîntă în poezia „De la noi" pe „sfîntul voievod", pe „arhanghelul bătrîn", de al cărui nume „nu-i frunză în codru Moldovei" să nu se înfioare.

II. *Figura lui Ştefan cel Mare în opera marilor clasici*

Imaginea din tradiţiile populare e reluată de Vasile Alecsandri. care aVI t P° ?tefan cel Mare în multe creaţii ale sale. „Dumbrava IPCH U? P-em cu nmlte episoade din luptele domnitorului cu AnrofurXr^te î-37'1!1 -Ca Un Creştin ?i un aPărăt°r al libertăţii ţării, pioiundaiea motivului nu este izbutită.

Mai mult răsunet în portretizare au baladele şi cîntecele întocmite de Alecsandri pentru colecţia de „Poezii populare”.

Cîntecele lui Ştefan, dialogul lui Ştefan cu Şoimul, „Movila lui Burcel” au mai mult ecou patriotic, mai multă culoare a vremii.

La serbarea *Junimei academice,* de la Putna, din 1871, Vasile Alecsandri compune imnurile menite să fie cîntate cu acest prilej.

în 1912, literatura lui Ştefan se îmbogăţeşte cu o operă de mare însemnătate, drama istorică „Apus de soare” a lui B. Şt. Delavrancea.

Voievodul, privit într-o viziune modernă (ca şi la N. lorga), este un mare erou politic, o încarnare a Moldovei, a statului său. Scriitorul evocă patetic conflictul domnitorului, „Leul Moldovei”, cu grupul de boieri trădători în frunte cu Ulea, care vroiau să-l înlocuiască pe Bogdan (fiul lui Ştefan) cu Ştefăniţă, nesocotind astfel voinţa Voievodului.

Ştefan cel Mare, „Soarele Moldovei”, este prezentat ca un simbol al vitejiei şi dragostei de ţară – aşa cum îl păstrează amintirea poporului şi istoria.

Patriotismul piesei se desprinde mai întîi din sentimentele, cuvintele şi faptele lui Ştefan şi apoi din imaginile celorlalţi boieri patrioţi.

Portretul lui Ştefan cel Mare este realizat de scriitor în liniile legendelor poporului ; pentru Oana este „Slăvitul domn ăl Mare”... „prea slăvitul nostru stăpîn” ; Irina : „Sfîntul” ; Petru Rareş : „zmeul bătrîn”, care „are nouă suflete”. Pentru luptători ca Moghilă este „Leul Moldovei”, „Soarele”. Domnitorul se impune măreţ şi în ochii boierilor duşmani. Ulea îl numeşte „Şoimanul”, „Vulturul” şi chiar exclamă : „mă irige privirea lui”.

Ştefan este văzut hiperbolic ca domnitor, dar în relaţiile cu oamenii din popor se poartă simplu, prietenos ; vorbeşte în limba fiecăruia. Cînd se adresează ostaşilor, are sentimentul datoriei împlinite.

Evocarea eroilor străbuni (realizată printr-o enumeraţie retorică) are semnificaţie simbolică şi trecutul eroic trezeşte mari rezonanţe în sufletul urmaşilor.

Cuvintele lui Ştefan conţin un mesaj de înălţător şi vibrant patriotism : „Ţineţi minte cuvintele lui Ştefan, care v-a fost baci pînă la adînci bătrîneţe... că Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea, şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri ş-a urmaşilor urmaşilor voştri, în veacul vecilor”.

G. Călinescu apreciază că în „Apus de soare” „dezlănţuirea oratorică este extraordinară”, piesa conţine „părţi de înaltă, sublimă truculenţă, la nivelul poeziei lui Victor Hugo şi a lui Eminescu”, iar „enumerarea, simetria, sacadarea, năvala periodică, toate mijloacele bunei retorici înfăptuiesc o atmosferă epică de neuitat”[CDXLIX].

Delavrancea realizează chipul lui Ştefan în două ipostaze : de domnitor şi de om. Cînd este întrebat de Doamna Maria : „Ce te doare ?”... Ştefan răspunde : „Nimic pe domnul Moldovei /... Şi toate pe Ştefan Muşatin, fiul lui Bogdan şi nepotul lui

---

CDXLIX G. Călinescu : *Istoria literaturii române,* 1941, p. 508.

Alexandru cel Bun”. Dîndu-şi seama de apropiatul sfîrşit, îşi reînvie în suflet anii tinereţii (discuţia cu Rareş, mărturisirea făcută Oanei). Omul Ştefan este învins mereu de

domnitor, pentru că dragostea de patrie, vitejia, suprema datorie faţă de popor, de aspiraţiile lui domină, alcătuiesc aureola morală a eroului.

Scriitorul reuşeşte, cu procedee romantice, să ne aducă în faţă un erou de o personalitate copleşitoare şi cu ecouri nemuritoare în istoria patriei. Portretizarea omului de arme, alternînd realitatea şi fabulosul romantic, este poematică decorativ.

Printre toate creaţiile literare dedicate lui Ştefan cel Mare cele datorită lui Mihail Sadoveanu ocupă un loc de seamă.

O primă operă este o biografie : „Viaţa lui Ştefan cel Mare" (1934) ; Ştefan al lui Sadoveanu este un prinţ creştin şi rolul lui istoric este de a se fi opus înaintării păgînilor. Este un gînditor politic, un „diplomat ascuţit", un „strateg teribil şi prudent".

Sadoveanu îmbogăţeşte imaginea lui Ştefan cu o dimensiune nouă, viaţa interioară, evocarea mişcărilor sufleteşti. Opera cea mai importantă, o adevărată epopee, este romanul în 3 volume, „Fraţii Jderi" : „Ucenicia lui lonuţ" (1935), „Izvorul alb" (1937), „Oamenii Măriei Sale" (1942).

Elementele din folclor privind figura legendară a domnitorului se împletesc în trilogie cu relaţii din cronici şi din istorie.

Fraţii Jderi sînt boieri mici, boieri de ţară, vînători şi paznici ai hergheliilor domneşti, „oamenii măriei sale".

Sînt prezentate momente din întinsa domnie a marelui voievod, lupta împotriva marilor boieri care complotează în interiorul ţării sau ţes intrigi pe la curţile străine ; fraţii Jderi intervin ca forţe de nădejde, cu îndrăzneală, subtilitate şi îndemînare. Ştefan pregăteşte memorabila luptă de la Vaslui (1475) care-i întăreşte prestigiul deosebit în lume.

Ştefan cel Mare, figură de mari dimensiuni, apare totuşi episodic. Are o personalitate complexă ivită din legendă şi realitate, e un personaj istoric şi de ficţiune, de cronică şi mit.

Sînt relevate cele 2 ipostaze, de *om* şi de *domnitor. Omul* – portret fizic şi moral, în stil indirect, cu trăsături din clasicul portret schiţat de Grigore Ureche : „Se vorbeşte prin sate despre măria-sa că-i om nu prea mare de stat, însă groaznic cînd îşi încruntă sprinceana" (...) ..are pecete pe braţul său drept şi legămînt sfînt".

Popularitatea lui... „cînd vine la o sfîntă mănăstire trebuie să se uite blajin în jurul său. Vede ici un prunc ; vede ici o fată ; vede dincolo o nevastă. Al cui e pruncul acesta ? A cui e nevasta asta ?" (anecdotă jovială).

Intrînd în „al patruzecilea an al vîrstei", strălucitul chip al domniei" era în culmea bărbăţiei.

Puternica voinţă, trăsătura sa dominantă i se imprimă pe chip : „Avea o puternică strângere a buzelor şi o privire verde, tăioasă". Impresiona şi fascina pe cei din jurul lui : „Deşi scund

de statură, cei dinaintea sa, opriţi la zece paşi, păreau că se uită la el de jos în sus”.

Cinstit şi generos : „Eu pe toţi cîţi îi am lingă mine, care mănîncă pîinea mea, sau se bucură de mila domniei mele, îl socotesc că sînt fără vicleşug. Le-am deschis sufletul meu şi i-am îmbrăţişat”.

Contraste : semeţ şi pocăit, impulsiv şi drept ; ca trăsături specifice – energia şi gravitatea.

Ca om – politic – priveşte evenimentele cu pătrundere şi în perspectivă realistă : „Sînt în lume crai şi împăraţi : puterea lor e slăbiciune, dacă nu înţeleg de ce răsare şi asfinţeşte soarele”. „Noi domnii şi stăpînitorii de noroade trebuie să urmăm pilda soarelui dînd în fiecare zi lumină şi căldură fără a primi” – Turcii pot fi opriţi: „Eu socotesc că puterea lui Sultan Mehmet e mare, însă n-o cred nebiruită. N-aş fi în stare singur s-o frîng... să am şi ajutorul fraţilor mei creştini”...

Pregăteşte cu mare iscusinţă bătălia de la Vaslui timp de 14 ani. Logica *strategului* este apreciată de solii străine „...băut din apa înţelepciunii din aceeaşi fîntînă răsăriteană din care s-a adăpat Apusul” (Ştefan avea cultură bizantină).

î.şi asigură solidaritatea maselor înfrîngînd cerbicia boierească ; justiţiar – luptă pentru dreptatea poporului. „Războiul meu, Staroste Că- liman, ...să ştii că-l am cu această ţară fără rînduială ...Am găsit în ţara asta... şi mulţi stăpîni. Nu trebuie să fie decît unul. Aşa că eu bat război cu aceşti stăpîni care ţi-au răpit ocina ta”.

Astfel Sadoveanu, din cîteva ipostaze, ale *strategului, omului politic* şi *justiţiarului,* sintetizează chipul domnului de o măreţie calmă integrată unei viziuni epopeice. Romanul constituie „Iliada noastră” – cum spune T. Vianu.

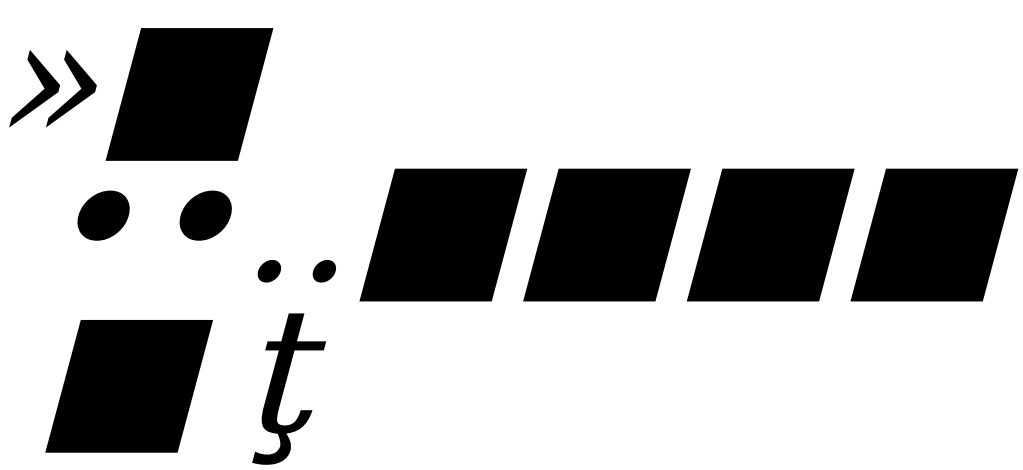
Eposul sadovenian, impregnat de înţelepciune şi umanism, cu valori artistice deosebite de armonie şi cu o tehnică poematică, este mărturia unui patriotism luminos asemenea celui ce-l însufleţeşte pe eroul dominant al evocării istorice „Fraţii Jderi”. Probabil, că şi pentru această contribuţie valoroasă pe care Sadoveanu o înscrie în tezaurul literaturii noastre (ca de altfel pentru întreaga sa operă), Geo Bogza i-a urat, în gînd, conducîndu-l pe ultimul drum : „Drum bun, Măria Ta... Fiindcă în toamna aceasta noi l-am dus la veşnică odihnă pe Ştefan cel Mare al literaturii româneşti”.

încheiere

Portretul literar al lui Ştefan cel Mare a mai fost schiţat ulterior şi de *Eusebiu Camilar,* într-un capitol din cartea „Poarta furtunilor” (1955) ; povestirea plină de poezie despre voievodul Moldovei este realizată cu mijloace literare

QI? Scanned with OKEN Scanner

Figuri de avari în literatura noastra



Plan dezvoltat

Introducere

Prezenţa tipului de avar în istoria literaturii universale (Plaut, Shakespeare, Molière, Gogol, Balzac) de-a lungul veacurilor.

Cuprins

1. *Primele conturări ale personajului*

a. Concepţia morală populară despre zgîrcenie şi sintetizarea ei în proverbe, zicale.

b. Tipul zgîrcitului la Anton Pann (reliefarea aceloraşi trăsături pe care le vom întîlni la Hagi-Tudose cu concizia sentenţei folclorice", în „Povestea vorbei" : „Despre cumpătate sau zgîrcenie".

c. V. Alecsandri : „Zgîrcitul risipitor" (1860) şi „Lipitorile satului"

— modelul străin e uşor de recunoscut, puţine elemente originale.

d. Trăsături de avariţie la Zbierea din „Răzvan şi Vidra".

2. *Realizarea unor jiguri de avari de mare valoare artistică*

a) Slavici : „Moara cu noroc", I. L. Caragiale : „în vremuri de război" – procesul de îmbogăţire prin acţiuni criminale, avariţia provo- cînd dezumanizarea şi fiind în conflict cu sentimentul de culpabilitate. Caracterizarea personajelor : *Ghiţă* (mijloc principal de tipizare : introspecţia centrată pe dramatica luptă interioară. Ciocnirea lăuntrică, tradusă în acţiunea exterioară de două personaje limită : diabolicul Lică şi

Pintea, omul legii, un Javért român). *Stavarache* (procedeu de bază
— analiza psihologică, detailînd simţămîntul fricii care este deseori investigat în opera scriitorului (O făclie de paşti, Năpasta). în lupta lăuntrică dintre frică şi avariţie, învinge aceasta din urmă.

b) Slavici : „,Mara" – exponentă a unei clase în ascensiune care mizează totul pe puterea banului. Iubirea pentru copii – un pretext pentru a acumula. Bogăţia îi oferă creşterea în prestigiu social. Autorul urmăreşte prin portretul fizic în diferite etape ale înavuţirii Maréi împlinirea ambiţiilor ei sociale. Scena cea mai reprezentativă în dezvăluirea acestui sentiment – oferirea zestrei Persidei. Personaj deosebit de convingător, viu. Cînd problema banilor nu intră în joc, sentimentele ei de mamă ies iar la suprafaţă. „Cînd zgîrcenia tace, scrie Călinescu. arde în sufletul Maréi mîndria maternă"[CDL].

CDL G. Călinescu : *Istoria literaturii de la origini şi ptnă în prezent,* 1941, p. 452.

Energetismul ei, temperamentul focos, încrederea robustă în sine fac ea, în ciuda zgîrceniei, să nu fie antipatică (exemplu : scena plecării lui Trică la oaste).

c)Delavrancea : ,,Hagi Tudósé", considerat tipul clasic al avarului din literatura română. în construirea personajului se împletesc tendinţe- clasice, romantice, realiste. Hagiul are o singură trăsătură de caracter : zgârcenia, ajunsă la un asemenea stadiu încît ne aflăm aproape în faţa, unei caricaturi simbolice.

El însă poartă pecetea unei anume epoci. Se îmbogăţeşte nu numai prin acumulare, ci şi prin negoţ şi prin specularea lemnului sfînt,. avînd mentalitatea unui capitalist într-o anumită etapă de dezvoltare a societăţii româneşti.

Procedee balzaciene de caracterizare intervin în descrierea interiorului unde trăieşte hagiul. Viziunile sale delirante de mare forţă descriptivă ţin de romantism.

Atît datorită acţiunii necronologice, cu retrospective din care se- poate reconstitui existenţa hagiului, cît şi a folosirii monologului interior, în conturarea eroului, nuvela se înscrie în proza modernă.

Personajul este tragi-comic în monstruozitatea lui, definit bine de- Leana care reprezintă morala populară :

— „Săracu ce bogat este !"

d) Al. Vlahuţă: Pamfletul în proză „Auri sacra fames" care se înscrie campaniei antimonarhice de la începutul secolului al XX-lea.

Personajul principal este regele satirizat sub chipul unui erou de- basm. In cele din urmă moare ca Hagi Tudósé cu mâinile încleştate pe galbeni...

Călinescu: „Enigma Otiliei". Costache Giurgiuveanu are rolul ele- pivot în acţiunea romanului; în raport cu el se definesc moral personajele pentru ca antiteza între grupul Otília—Félix—Pasoalopol cu clanul Aglaiei să fie subliniată. Disimularea în recunoaşterea bogăţiei sale întâlnită şi la ceilalţi avari devine aici şi dorinţa de a uita necesitatea, testamentului care-i aminteşte de apropierea morţii. Tergiversarea- în a se despărţi de bani se explică prin încercarea de a opri cursul neiertătoarei bătrâneţi.

Grefată pe drama bătrîneţei, avariţia lui Costache este mai mult o „psihologie nefericită"[1].

e)Sadoveanu: „Locul unde nu s-a intîmplat nimic". Personaj secundar în dezvoltarea conflictului, Vasilică Mazu are insă un rol important în destinul nefericit al eroinei. De o mare veridicitate, el se integrează perfect în galeria tipurilor provinciale. Recurge la orice pentru a păstra o avere necinstit dobândită.

Ca şi la Mara avariţia lui se dezvăluie în raporturile de familie ; el apare însă mult mai dezumanizat, lipsit cu totul de afecţiune părintească. gîndindu-se cum soarta copiilor i-ar putea fi profitabilă.

Este zgîrcitul activ, rapace.

Concluzii. Tipurile de avar din literatura română în special

Hagi Tudósé pot fi puse pe acelaşi plan cu cele din literatura universală.. Ele contribuie la îmbogăţirea tipologiei prozei noastre realiste.

[1] Pompiliu Constantinescu : *Scrieri alese,* Ed. pt. lit., 1957, pag. 289.

Mitul prometeic în literatura noastra

Plan dezvoltat

Introducere

Legenda lui Prometeu a constituit pentru toate literaturile un simbol al luptei, al înnoirii, al sacrificiului pentru binele umanităţii. Karl Marx în teza sa de doctorat „Despre deosebirea dintre filozofia demo- critică şi epicureică a naturii" îl consideră pe Prometeu cel mai de seamă sfînt şi martir în calendarul filozofic al omenirii.

Cuprins

Izvoarele mitului prometeic în literaturile moderne. Hesiod, de la care deţinem prima versiune literară despre mitul prometeic, relatează în „Lucrări şi zile" conţinutul legendei, văzînd în titanul răzvrătit pe cel care a provocat sfîrşitul vîrstei de aur a umanităţii. Rolul înnoitor al lui Prometeu este dezvăluit de Eschil în tragedia „Prometeu înlănţuit", scrisă în epoca democraţiei ateniene. Aici, Prometeu e văzut ca binefăcătorul umanităţii. Şi Platon în dialogul „Protagoras" apreciază rolul lui Prometeu în făurirea civilizaţiei, dar numai a civilizaţiei materiale, cea spirituală rămînînd în continuare în seama zeilor.

Hesiod, Eschil, Platon sînt izvoarele principale ale mitului prometeic în literaturile moderne. Acest motiv constituie unul dintre cele mai însemnate în perioada luptei antifeudale şi antiabsolutiste.

Prezenţa lui în literaturile modeme. îl întîlnim la Goethe în poemul dramatic „Prometeu", unde eroul întruchipează pe creatorul, pe artistul care vrea să răstoarne vechile aşezări şi forme.

Operă specifică curentului „Sturm und Drang", Prometeul lui Goethe este urmat de alte prelucrări ale mitului, în perioada Revoluţiei franceze. Byron îi adresează o odă titanului din mitologia greacă. Dar cea mai importantă expresie modernă a legendei i se datorează lui Shelley. El scrie „Prometeu eliberat" (1820), care va înrîuri puternic asupra altor literaturi.

Apariţia mitului în literatura română. în beletristica română figura lui Prometeu e menţionată întîia oară de Odobescu în basmele mitologice. Odobescu, plecînd de la prelucrările lui G.

W. Cox, se opreşte şi asupra legendei prometeice pe care o relatează sub titlul „Epimeteu şi Pandora”. Povestirea păstrează viziunea lui Hesiod privitoare la Prometeu şi la rezultatul supărării zeilor pe faptele acestuia. în formula de

¿ capătă un caracter sfătos, după modelul po- oamondor H“ u ;J 5 ? umanităţii cu interjecţia „Măi fnnt” ’ P[1] opune „o tocmeală” cu Zeus. Mitul este urmărit în «ţuşurarea lui : înşelăciunea lui Mecone, răzbunarea lui Zeus, cai e il înlănţuie pe Prometeu, şi trimiterea Pandorei în lume.

oensul tragic al destinului prometeic va fi aprofundat de Panait Cerna, traducător al monologului din actul III al poemului lui Goethe (utom{, 1904). în poezii ca „Isus”, „Plînsul lui Adam , „Către pace”, „Ruga pămîntului”, se simte influenţa mitului prin acel sentiment al personalităţii care suferă pentru şi alături de omenire şi, ca s-o ajute, înfruntă puterile cele mai de temut. în „Isus”, se subliniază caracterul uman al divinităţii prin durerea pe care acesta o resimte şi totodată cel suprauman, prin posibilităţile sale de a o îndura pentru semenii lui, pe care îi cunoaşte şi-i iubeşte :

„Un om, un om prin patimile tale Şi totuşi cît de sus lumina mea Te-a înălţat răbdarea sfîntă a ta”

Dezvoltarea mitului prometeic în perioada interbelică: capacitatea sa de a întruchipa drama intelectualului în societatea burgheză. Mitul prometeic propriu-zis este întruchipat în literatura noastră abia după 1920. El constituie o nouă faţetă a dramei intelectualului neînţeles în perioada interbelică. De aceea posedă caracteristici deosebite faţă de semnificaţiile sale din epoca de avînt democratic cînd fuseseră create poemele lui Goethe şi Shelley.

Reprezentativ pentru starea de spirit a intelectualităţii române din acea vreme este poemul lui Alexandru Philippide „Izgonirea lui Prometeu”, publicat întîi în revista *Viaţa Românească,* apoi în volumul *Aur sterp* (1922). Poetul în vîrstă de numai 20 de ani dovedea prin acest poem calităţi remarcabile, afirmîndu-se de la început printre cei mai talentaţi lirici contemporani. Alături de „Poemele luminii” (1919),. de Lucian Blaga, *Aur sterp* constituie o revelaţie în cîmpul literelor române. în special era izbitoare îndrăzneala tînărului scriitor care răsturna deprinderile clasicizante printr-o turbulenţă romantică, dar în care topise aporturile simbolismului. Primul său volum poate fi considerat ca un moment literar, însemnat în dezvoltarea liricii în anii care au urmat primului război mondial. Şerban Cioculescu scria : „Momentul se cuvine cu atît mai bine reţinut, cu cît orientările ulterioare s-au bifurcat în sensul fie al îmbogăţirii sentimentului tradiţionalist prin noile experienţe

CDLI Şerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane,* Casa şcoalelor, 19x2, p. 115.

moderne, fie al extremismului suprarealist...”[1]. Poemul lui Alexandru Philippide se constituie din trei tendinţe, regăsite la el după ce animaseră alte multe opere ale creaţiei moderne. Tudor Vianu, în studiul său „Mitul prometeic în literatura română”, enumera astfel aceste tendinţe: 1.”„Tendinţa de a prelucra vechile mituri, ba chiar de a răsturna semnificaţia tradiţională. Această tendinţă a fost deseori repre-

izentată în romantism. Byron în „Cain”. Shelley în „Prometeu dezlănţuit[14], Victor Hugo în „Sfîrşitul lui Satan” au dat şi ei interpretări personale ale vechilor legende, transformînd înţelesul lor consacrat. Tot ..astfel procedează şi Philippide atunci cînd îl prezintă pe Prometeu în- tr-un moment cînd fostul prieten devotat al oamenilor, înfăţişat astfel în multiplele lui întrupări literare, a evoluat către poziţiile unui individualism extrem. 2. Tendinţa sincretistă, adică aceea de a surprinde unitatea de semnificaţii a unor momente foarte deosebite din istoria umanităţii. Această tendinţă inspirase cu zeci de ani înainte pe poetul ungur Emeric Madach, care în „Tragedia omului” evocase luptele succesive ale omenirii pentru a cuceri sensul vieţii şi eşecurile ei repetate. Ideea sincretistă, după cum am văzut, este şi ea prezentă în fragmentul dramatic al lui Philippide. Figura lui Prometeu ne apare aici ca una din acele care au fixat nevoia de adoraţie a omenirii, o etapă într-un ciclu unitar. 3. Tendinţa individualismului radical prin care nemulţumirea simţită de multe spirite în societatea burgheză a secolului al XlX-lea, nu mai ia forme revoluţionare, ci se refugiază în protest orgolios şi se desolidarizează prin decepţie de luptele mulţimilor contemporane. Za- zrathustra lui Nietzsche, Brand a lui Ibsen, întrupaseră această tendinţă în a doua jumătate a veacului trecut. Ceva din ethosul acestor opere ni se pare că a trecut şi în „Izgonirea lui Prometeu”[CDLII].

- În epoca în care a fost creat poemul „Izgonirea lui Prometeu” şi ţinînd seama de vasta cultură a poetului, fără îndoială că el a luat contact cu unul sau altul din izvoarele menţionate. El realizează însă -din legenda prometeică o operă cu totul nouă, cu o viziune diferită de a tuturor celor menţionaţi pînă acum. Personajul care sfidează pe zei este la rîndu-i respins de oamenii care riii văd în opera sa de eliberare -decît noile răspunderi şi bătălii deschise pentru ei de era focului. Dezamăgit, Prometeu se aruncă în soare, în căutarea altui univers, fără a-l -crede însă mai puţin opac şi refractar la înnoiri ca acesta, dar neputîndu-se -opri de a se bate mereu pentru binele altei omeniri. Poemul conţine amărăciunea intelectualului din acea perioadă, care ar vrea remedierea ne-dreptăţilor, ar fi gata să se jertfească pentru ea, dar nu găseşte calea către mase, încrederea în solidaritatea şi biruinţa acesteia. Din acest punct de vedere, simbolicul Prometeu se înrudeşte cu figurile de intelectuali ale prozei noastre : Gheorghidiu, Ladima, Comşa. Purtător al ideii singurătăţii geniului, proprie tuturor romanticilor, ’ Prometeu! lui *f* Philippide merge pe drumul lui Vigny şi Eminescu. Eroul e de o superioritate neînţeleasă, care prin neîmpărtăşire devine pentru el o povară. La Philippide însă, concluziile decepţiei sale sînt active şi violente. Eroul nu îşi

---

CDLII Tudor Vianu, *Studii de literatură universală şi comparată,* Ed. Acad.. 1963, p. 628—629.

părăseşte niciodată misiunea, chiar dacă este răsplătit cu huiduieli. Personajul poetului devine el însuşi năzuinţa de libertate, dorul de mai bine care sînt trădate de oameni, fiindcă mereu o

i'orm ă meni i , şeilor e înlocuită cu alta. Cînd se desparte de se- j cai oi a işi pusese idealurile şi forţele, el conchide :

„Rămîi în urma mea pămînt,
Pe fruntea ta lovită cle-un cuvînt,
Pe veci de veci de-acum se aşterne
[illegible]”

Adresîndu-se zeilor, el le arată micimea lor înaintea iureşului mul- ţimilor :

„Dă-mi mîna Zeus ! Singur eşti ca mine, În cerul tău pustiu şi zdrenţuit Spre stînca unde-am stat înlănţuit Priveşte-n jos puhoiul care vine, Priveşte-l bine”.

în faţa realităţii, doar aspiraţiile lui Prometeu sînt valabile, căci vechile lănţuri ale constrîngerii s-au dovedit absurde :

„la-ţi Zeus lanţurile înapoi
Au ruginit de vînturi şi de ploi, Dar sînt destul de trainice şi grele, Păstrează-le dacă mai crezi în ele”.

Misiunea lui Prometeu de a lupta pentru oamenii care nu-l înţeleg e fără sfîrşit, el trebuie mereu să fure focul pentru semenii săi, să vadă cum se năruie încă un cer şi să fie urît de încă o omenire. Starea lui se aseamănă de fapt cu existenţialul mit al lui Sisif, aparţinînd lui Camus.

Structura romantică a eroului se exprimă prin limbajul său punctat >cu imprecaţii, exclamaţii, interogaţii retorice, numeroase imperative. Intervin în monolog şi procedee simbolice, în special personificarea noţiunilor curente prin scrierea lor cu majusculă : Vreme, Veşnicie, Haos, Urlet. Nimeni, Nimic. Gestul retoric şi argumentările filozofante cloco- titoare îl înscriu pe Prometeu în cadrul romantismului întîrziat. Dar prin setea de absolut, prin desperarea sa fără liman, prin neliniştea lui, •el reprezintă frămîntările liricii contemporane, care vor deveni mai pregnante în următoarele volume ale poetului.

Caracteristicile mitului iirorueteic în dramaturgia lui Victor Eftimiu. •Spre deosebire de poemul lui Philippide, care cu toată compoziţia dramatică rămîne o expresie lirică a conceptelor şi sentimentelor poetului, cel al lui Victor Eftimiu obiectivează soarta titanului. Sub titlul ,,Prometeu”, Victor Eftimiu elaborează o tragedie în 5 acte, în versuri, lepre- zentată pe scenă în 1918. Piesa s-a bucurat de o mare notoiietate fiind <?i tradusă de Angelo Pernice în italiană şi în germana de Hugo von Hoffmannstahl. Mai strîns legat de tradiţia greaca, Eftimiu ui mai este desfăşurarea mitului cu toate situaţiile şi personajele sale. El Cl*eeaza însă şi un număr de personaje noi, mai curind de factura biblica, pe Than şi Li. ‘Q ini Prometeu este lipsită de pesi-

La Eftimiu, mareţia roman ‘ ,t. ja torită luptei sale nu deter- niism. Nevrednicia oamenilor îmbogaţip

mină la el un individualism orgolios, dispreţul şi izolarea de lume.. El, care a oferit universului antic baza materială a civilizaţiei, are după Victor Eftimiu menirea să obţină pentru oameni şi înălţarea spirituală.. în această bătălie pentru regenerarea conştiinţelor, în figura prometeică din piesa lui Eftimiu este întruchipat, ca şi la Philippide, principiul de libertate de-a lungul veacurilor, tn ultimă instanţă, Prometeu reprezentantul binelui se opune lui Hefaistos, Satan. Termenii biblici se suprapun celor ai mitologiei greceşti, arătînd în succesiunea veacurilor etapele diverse în care se manii astă permanent lupta pentru libertate. Prezenţa lui Satan, deci trecerea de la perioada antică în altă etapă în care omul suferă noi tentaţii, iar Prometeu trebuie să ducă noi bătălii,, nu e considerată însă de Eftimiu drept o slăbiciune a umanităţii, o consecinţă a imposibilităţii ei de a-şi înfăptui pînă la capăt idealurile. Ea semnifică numai o altă fază necesară a luptei omului în dezvoltarea civilizaţiei.

încheiere

Apariţia mitului prometeic în literatura noastră corespunde unei expresii a căutărilor sociale şi morale, care încep în urma marii zguduiri provocată conştiinţelor de către primul război mondial. în cele două opere de întruchipare *a* mitului prometeic, poetul Philippide ne-a dă- ruit un erou al decepţiei intelectualităţii, în peribădafiriterbelică. Victor Eftimiu trrr'tîtah ataşat umanităţii. 'Comune însă le sînt lucrărilor
atmosfera de nemulţumire, problematica revoluţionară care face din ele opere precursoare ale adîncirii filozofice şi etice din literatura contemporană următoare.

Intelectualul şi revoluţia în opera dramatica a lui Camil Petrescu

A. Plan

Introducere

1. Locul operei dramatice a scriitorului în contextul dramaturgiei noastre importante – teatrul de idei.
2. Intelectualul în teatrul lui Camil Petrescu – principalul personaj.
3. Tema esenţială a pieselor mai importante : intelectualul şi dreptatea socială.

Cuprins

1. Piesele care abordează această temă : „Jocul ielelor” (1916). Danton” (1931), „Bălcescu” (194^).

2. Ideea scriitorului de a face din istoria un cîmp de luptă pentru am destin mai fericit al omului este urmărită evolutiv, în cele trei piese care ilustrează momente şi ipostaze diferite de confruntare dintre concepţiile intelectualilor şi revoluţie (mijlocul de schimbare a societăţii, de stabilire a dreptăţii sociale).

3.— Prima ipostază: „Jocul ielelor” – teoretizarea ideii de dreptate absolută – reprezentată de Gelu Ruscanu (personajul principal al pie- sei). Conflictele lui : cu propriile lui concepţii, cu realitatea socială, cu adversarii (Saru-Sineşti), cu tovarăşii de luptă (Praida). Realizarea artistică a personajului care este o sinteză a intelectualilor din piesele lui -Camil Petrescu şi o întruchipare a scriitorului însuşi, pînă la clarificarea •sa ideologică (după Eliberare).

— *A doua ipostază:* „Danton” (1931) – intelectualul în cadrul revoluţiei. Cum acţionează, principiile de viaţă, ideea despre rolul mamelor în istorie (concepţia eronată a lui Danton şi respectiv a lui Calmii Petrescu, că personalităţile hotărăsc mersul istoriei).

— Cum este realizat personajul Danton şi drama (evoluţie a tehnicii dramatice a scriitorului).

— *A treia ipostază :* „Bălcescu” (1949) – concepţia istorică mate- rialist-dialectică despre revoluţie ; personalităţile întruchipează năzuinţele maselor. Personalitatea eroului, concepţiile lui despre revoluţie, mase, istorie, acţiunile sale în contradicţie cu cele ale altor personaje [({Eliade Rădulescu). Realizarea artistică a personajului şi a piesei concordă cu

adevărata idee de dreptate socială care nu se poate realiza decît prin revoluţia înfăptuită de mase,

Bălcescu reprezintă soluţionarea dramei intelectualului care l-a preocupat pe Camil Petrescu de-a lungul întregii sale opere.

Încheiere

Valoarea teatrului lui Camil Petrescu – îndeosebi a acestor piese – concepţională şi artistică.

B. Lucrare

Opera dramatică a lui Camil Petrescu, capitol astăzi constituit şi impus în conştiinţa cititorului, continuă încă de la primele apariţii o tradiţie formată în literatura română, tradiţia teatrului *de idei.*

Societatea burghezo-moşierească interbelică se prezintă scriitorului ca o complexitate de sisteme antagonice, dominată de un aparent haos, fiindu-i proprie încrucişarea violentă a celor mai diverse concepţii şi tendinţe, născute în lupta pentru existenţă. Camil Petrescu a dezbătut, deci, de la bun început probleme vitale pentru rezolvarea cărora el consideră necesar un personaj tip, înzestrat în mod deosebit. Acest personaj este, în concepţia sa, intelectualul, singurul capabil de a cunoaşte societatea şi de a o ordona, pornind de la coordonatele fundamentale. Intelectualul nu este un spirit contemplativ, ci un om al acţiunii, singurul în stare să conducă o mişcare în sensul restabilirii ideii de dreptate şi libertate socială.

Pornind de la constatări exacte, urmînd o cale de la bun început neconformistă, Camil Petrescu săvârşeşte o eroare istorică, atribuind rolul determinant personalităţilor şi nu unei clase fundamental progresiste.

Intelectualul, cunoscător al problemelor majore, caută mijlocul de restabilire a echităţii sociale, şi-l găseşte în revoluţie. De fapt, pe această temă, intelectualul şi revoluţia, se axează opera dramatică cea mai importantă a scriitorului, ilustrînd o evidentă evoluţie, care pleacă de la ipoteza cunoaşterii şi fundamentării teoretice şi trece la ipostaza practică, marcată de evenimente epocale din istoria societăţii (revoluţii). Drama „Jocul ielelor” (1916), operă de început, pune prima problema intelectualului şi revoluţiei. Este o dramă a contradicţiilor în care se zbate o conştiinţă, o inteligenţă severă cu ea însăşi (Gelu Ruscanu), dar incapabilă să depăşească impasul în care singură s-a situat, o dramă prezenţa, permanent impusă de condiţiile obiective, a neee- şi aţn perceperii realităţii imediate, care nu concordă cu sensul absolut ?, €P\ªţii şi libertăţii. „Jocul ielelor” este o meditaţie asupra abso- .ln^ees ca p aspiraţie umană, dar

căreia condiţia noastră isto- înr» n* i° ^reasca piedică; este o dramă a intelectualului care,
«înnini[m Sa] [0] Poziţie ultra-obiectivă, se exclude din. circuitul

Gelu Ruscanu se remarcă printr-o hotărîtă poziţie contra injustiţiei •sociale, contra triumfului nedreptăţii, reprezentate prin Saru-Sineşti, dar în polemici pe tema dreptăţii absolute, cu tovarăşii săi de luptă este, de cele mai multe ori, pus în inferioritate.

Pi intr-o reţea de nedumeriri, Gelu Ruscanu mai poate deosebi ceea ce e drept de ceea ce e nedrept, orbit de multitudinea de faţete sub care i se înfăţişează adevărul : publicarea scrisorii, care ar păta reputaţia Măriei Sineşti, se izbeşte, în conştiinţa sa, de remuşcările pe plan sentimental şi moral ce i le-ar da această acţiune ; divulgarea •secretului lui^ Saru-Sineşti, că acesta este un asasin, i-ar satisface setea de dreptate, însă n-ar îmbunătăţi cu nimic situaţia unor deţinuţi politici reprezentanţi ai muncitorimii, nici n-ar schimba starea socială existentă.

Urmărind înfăptuirea absolutului în dreptate, Ruscanu se îndepărtează ireversibil de realitatea societăţii în care se află. între el şi revoluţia proletară apare un zid, un zid ridicat de Ruscanu însuşi, prin izolarea sa de realitate în căutarea absolutului. El crede sincer că poziţia sa nu poate fi decît alături de clasa exploatată, alături de cei care prin revoluţie vor să schimbe o societate bazată pe exploatare. Dar legătura cu aceştia, cu Revoluţia, el o realizează numai prin dorinţa înfăptuirii unui ideal de dreptate care n-are corespondenţă cu realitatea şi deci se îndepărtează de Revoluţie. Nerenunţînd la goana după adevărul absolut, Ruscanu nu poate înţelege căile reale de înfăptuire a Revoluţiei, nu poate suda lumea ideilor şi cea reală.

Ruscanu înţelege Revoluţia ca o înfăptuire imediată şi totală a idealurilor care o susţin pe tărîmul spiritual, nu ca o îmbinare unitară a unor complexe modalităţi de realizare practică a ţelurilor revoluţiei, pînă la victoria finală, care apare ca rezultatul unei lupte îndelungate. De aceea, poziţia lui Ruscanu nu poate fi alăturată acelei a clasei muncitoare. Absolutul ideii lui Ruscanu se ciocneşte de realitatea obiectivă a Revoluţiei.

Această dilemă se datorează modului metafizic în care Ruscanu priveşte fenomenele sociale, judecîndu-le în raport cu dreptatea absolutei şi nu în complexitatea lor. Desperat exclamă : „totul în lume cztc coruptibil... nimic nu e întreg şi frumos... şi nici nu toate se împlinesc numai pînă la o palmă de pămînt”. ~

Pentru a combate ideea nelimitată şi nedefinită a dreptăţii absolute, nu este necesară o inteligenţă deosebită, ci doar o experienţă data de viaţă şi rezultată din acumulări anterioare cum sînt cele ale lui Praida.

Prins în mecanismul unei logici orgolioase, consecventa în rigiditatea ei, Gelu Ruscanu descoperă o lume în dezordine, fără coordonate morale sigure, fără nici un punct de sprijin solid. El devine deodata conştient de realitatea complexă pe care o vede atit de simplist şi caie, tocmai prin această complexitate de

evenimente sociale şi tipui i umane, îl împinge la sinucidere, autoanulare necesara, în momentul în care alunecă pe panta concesiilor. . r w c. , .

Mijloacele artistice prin care Cărnii Petrescu smtetaeaza figura Im Ruscanu, ca personaj central al piesei, poarta amprenta unm creator

este
poate

? Scanned with OKEN Scanner

incontestabil. Există o deplină concordanţă între structura interioară s? personajului, ideologia sa, starea sa psihologică şi limbajul folosit de acesta. Ruscanu se exprimă în construcţii rigide, aşa cum este şi inteligenţa sa. Izbucnirile de revoltă, de mînie din limbaj oglindesc fră- mîntarea psihologică a personajului, contradicţia între ideea absolută care îl domină, şi realitate.

Dialogul se dovedeşte un mijloc eficace de prezentare a lui Ruscanu din toate unghiurile conştiinţei sale. Personalitatea lui Ruscanu- reiese din relaţiile cu celelalte personaje (în special în relaţiile sale cu Praida) şi din dialogul cu sine. Puternic individualizată, imaginea lui Ruscanu este purtătoarea ideii de absolut în dreptate. G. Ruscanu reprezintă o etapă în convingerile ideologice ale lui Camil Petrescu.

Praida, oponentul lui Ruscanu, dacă nu posedă acea tensiune a inteligenţei care-l caracterizează pe Gelu, are meritul de a se bizui pe o argumentaţie logică şi concretă. Praida este exponentul concepţiei morale socialiste despre dreptate şi despre revoluţie. „Este drept numai şi tot ceea ce slujeşte cauza pentru care luptăm... cauza muncitorească... Numai cauza e mare”.

Praida nu este superior lui Ruscanu, însă el reuşeşte să explice fenomenele sociale şi să decidă în situaţii complexe, prin stăpînirea unui sistem de gîndire logic, fundamentat de premise obiective şi bine precizate. Eliberarea lui Boruga nu înseamnă numai salvarea unui om, ci păstrarea şi afirmarea unităţii în luptă a clasei muncitoare, a forţei ei care să înspăimînte autorităţile statului capitalist şi să grăbească sfîr- şitul societăţii burgheze.

Drama marchează evoluţia pe plan spiritual a concepţiei despre- revoluţie, prin stabilirea scopului unei asemenea mişcări. în acest moment apare necesitatea imediată a unei replici de natură practică, replică ce constă în drama următoare, „Danton”.

„Danton” (1931) reprezintă o etapă superioară. Este evidenţiată, în primul rînd, o puternică personalitate a revoluţiei, pe un cadru istoric deosebit, fenomenul cu adînci semnificaţii sociale, care a fost Revoluţia Franceză. Dotat cu un fizic de uriaş şi cu o inteligenţă vie, Danton nu încearcă să se desprindă de lumea în care trăieşte, ci se integrează spontan în mişcarea ei.

Omul şi politicianul coexistă şi se influenţează reciproc. în mijlocul situaţiilor contradictorii, ale revoluţiei, eroul ştie să se identifice cu realitatea, luînd hotărîrile cele mai indicate, pentru că nu are tendinţa de a se izola de lume. De aceea, viaţa lui Danton este o complicitate între virtute şi slăbiciunile umane.

Ceea ce este dominant în figura eroului este acea naturaleţe, străină de încordare şi căutări înfrigurate, naturaleţe care îl ajută să rezolve situaţiile cele mai dificile. Danton este ridicat la dimensiunile unui Titan care are puterea de a făuri singur istoria : „între Paris şi armatele' năvălitoare voi fi eu”. Cu toată această strălucitoare personalitate pe- care o relevă, drama conţine carenţe atît de ordin istoric, cît şi social.

Prizonier al istoriografiei burgheze, Camil Petrescu îi opune lui Danton pe Robespierre, aici o figură ingrată şi meschină, vîndut ambiţiei şi mînat de orgoliu. Prin polemica între Danton şi

Scanned with OKEN Scanner

1
5
7

scriitorul înfierează ideea şi slăveşte, viaţa : „Danton şi Robespierre sînt viaţa şi ideea faţă în faţă”.

Drama este dedicată lui Danton, care, inteligent, intransigent, bun conducător, bazat pe o~ concepţie realistă, înfăptuieşte revoluţia. Camil Petrescu neglijează insă masa, care apare aici ca un simplu instrument de acţiune . ,.Ideea de masă presupune, în concepţia eronată a scriitorului. abuzul şi suprimarea oricărei iniţiative personale : mulţimea intolerantă prin fatalitate, neselectivă prin destin şi indusă în eroare de •demagogi. Singurii oameni mari, personalităţile, ar avea puterea de a alege un drum şi de a-l înţelege. Ei s-ar lovi însă de rezistenţa prostiei şi a mediocrităţii”[CDLIII]. „Ah! prostie., .prostie de sticlă, prostie de humă, prostie de plumb, exclamă Danton, oamenii sînt răi şi proşti... iremediabil răi şi proşti”. Deşi Camil Petrescu expune în „Danton” o •concepţie opusă lui Gelu Ruscanu, el nu depăşeşte în mod real impasul de gîndire în care-l aruncase jocul antinomiilor.

Realismul nu este ataşat unei clarviziuni social-istorice, ci este •văzut simplist, ca o neînsemnată reacţie la adresa ideilor abstractizate.

Danton este terorizat de *faptul concret.* în „Addenda la falsul tratat”, •Camil Petrescu afirmă : „Danton vrea să vadă totul pînă la capăt”. Camil Petrescu sesizează realitatea obiectivă, dar ignoră motorul istoriei, lupta de clasă. Danton este alcătuit din contraste, slăbiciuni ale omului şi principii etice deosebite, integrat în evenimente contradictorii. Trebuie subliniată arta scriitorului în compunerea personajelor şi a planurilor de acţiune, care se interferează, în antiteză, la tot pasul. Replici vii, sclipitoare caracterizează personajele.

„Bălcescu” (1949), piesă scrisă sub influenţa materialismului istoric, reprezintă ipostaza clarificărilor concepţiei istorice a lui Camil Petrescu. Desigur, „Bălcescu” nu-i o surpriză nici ca temă, nici ca subiect. Scriitorul s-a adresat statornic marilor personalităţi pentru a le cere motive de inspiraţie şi a remaniat viziunea despre ei, dînd o altă versiune, într-un spirit nou, dramei lor. Dar drama aceasta totalizează concluzia unor experienţe consemnate în lucrările anterioare, oferind răspuns întrebărilor pe care acestea le lăsaseră deschise. în „Bălcescu”, .autorul, care o viaţă întreagă înregistrase înfrîngerile „spiritului”, pătrunde condiţia de luptă prin care intelectualul se împlineşte, iar cre- .aţia sa capătă durată. „Bălcescu” este opera condiţiei revoluţionarului, pe care Camil Petrescu o fixează definitiv în legătură cu forţele sociale. „Bălcescu” este piesa unui om excepţional, care poartă un mesaj de revoltă şi speranţă pe care istoria îl va ratifica. Eroul cunoaşte viaţa şi munca istovitoare a clăcaşilor români şi nu-i este străin nici regimul de viaţă al lucrătorilor. Cînd priveşte spre clasa dominantă, nu uită că ea •s-a ridicat „pe asemenea temelii de suferinţe şi nedreptăţi”.

Remarcabil este faptul că filoanele dramatice ale piesei nu îşi

---

CDLIII B. Elvin : *„Camil Petrescu",* Editura pentru literatură, 1962, pag. 123.

au izvorul în contradicţia om-revoluţionar, ci în însăşi i evoluţia burghezo- democratică, ca fenomen istoric şi fundal.

Revoluţia este urmărită cu atenţie, sînt surprinse cauzele,^ condiţiile social-istorice, participanţii, momentele importante ale desfaşuiaru,

cauzele înfrîngerii ei, urmările, toate acestea fără a impieta asupra figurii legendare a lui Bâlcescu.

Revoluţionarul apare ca un conducător devotat cauzei şi nu ca un creator al revoluţiei. O dată izbucnită mişcarea, ni se relevă teoreticianul care vrea să cîştige de partea sa timpul şi care alege calea fără compromisuri, respingînd orice apeluri la clemenţă. Aceste calităţi sînt rezultatul unei comuniuni desăvârşite cu interesele revoluţiei. întemeiată pe un studiu îndelungat al societăţii vremii.

Alături de Bălcescu. apar militanţi curajoşi, Golescu, Teii, Arăpilă. limitaţi însă în înţelegerea fenomenului istoric. în ceea ce-l priveşte pe- Eliade Rădulescu, scriitorul subliniază tendinţa permanentă spre compromis. Eliade urmăreşte „nici nedreptatea celor mulţi şi nici silnicia celor puţini", cere „folos pentru toţi spre paguba nimănui" iar din revoluţie tinde să facă „o chestiune scuzabilă". în aceste condiţii un om ca Bălcescu, dotat cu un profund simţ istoric, devotat cauzei, vede calea ce duce spre victorie, dar se loveşte de rezistenţa unora dintre cei care ar fi trebuit să-l urmeze. în momentul în care timpul şi hotărirea inflexibilă decid soarta unui popor, amînarea iniţiativelor este fatală şi va duce, împreună cu nefericitul complex istoric de împrejurări, la înăbuşirea revoluţiei.

Camil Petrescu realizează un tablou istoric convingător şi real. Impresionantă este claritatea şi logica perfectă care însoţesc imaginea despre revoluţie a lui Bălcescu. Revoluţionarul este conştient de obiectivitatea acestui fenomen istoric, izvorît din acumulări şi nedreptăţi anterioare : revoluţia va izbucni cu certitudine, fiindcă „nimeni nu poate împiedica un proces istoric", afirmă Bălcescu.

Bălcescu e primul erou al lui Camil Petrescu care nu se simte singur şi dezarmat în faţa istoriei. Are bucuria de a trăi prin forţele mulţimii.

Tot ce visase Gelu Ruscanu rămăsese în domeniul iluziei. Danton. aşa cum îl prezintă scriitorul, nu înţelege nici el bine soarta omului în istorie. Pentru Danton, mişcarea maselor este o frînă în idealurile personalităţii care sînt compromise de mersul istoriei. Imaginea masei capătă, în „Bălcescu", dimensiuni impresionante, apropiate de imaginea reală. Bălcescu face, în fiecare clipă, elogiul poporului, văzut ca factorul esenţial al istoriei. „Şi ceea ce e şi mai neînţeles, vă temeţi că dacă vom fi arestaţi noi, s-a sfîrşit revoluţia, fiindcă revoluţia sîn- tem noi... Nespus vă înşelaţi... Iată, eu nu mă tem de arestări... Nu mă mai tem nici măcar de trădări. Revoluţia este în mers, este pornită de la începutul istoriei româneşti. E fructul unei îndelungate stări de lucruri şi nimic nu o mai poate opri, deoarece azi nu mai este a noastră, ci a poporului". Faptul de a lupta alături de popor il încarcă cu o incalculabilă răspundere, dar şi cu o profundă siguranţă interioară. Responsabilitatea conducătorului, iată cel mai important

element al analizei profunde şi amănunţite întreprinse de Camil Petrescu.

Renunţarea la existenţa proprie individuală, în folosul colectivităţii este o idee la care se asociază noţiunea de patriotism, de eroism, de răspundere a revoluţionarului. Această imagine a intelectualului este

şi cea mai reală, pentru că ea a fost realizată în conjunctura unei epoci revoluţionare, prin analiza exactă, istorică şi psihologică.

Eroul trăieşte nu atît prin calităţile sale, cit prin concretizarea lor practică, care înfruntă timpul. Bălcescu moare recules, limpede, şi în ceasul ultim e împletită o speranţă. Şi aceasta pentru că el are o concepţie filozofică superioară, diferită în esenţă de a tuturor personajelor anterioare.

Pentru realizarea acestui tip de om şi intelectual, gîndirii lui Camil Petrescu i-a trebuit o întreagă succesiune de negaţii, îmbinate cu un studiu atent al fenomenelor sociale la care s-a asociat o remarcabilă modalitate artistică.

Grandoarea şi dramatismul acţiunii şi sorţii eroului său, replicile tăioase, categorice, care urmează după expunere de fapte – concordanţa între replică şi caracterul personajelor, antitezele romantice şi stilul romantic de un romantism revoluţionar, lucid, mişcarea de mase – sînt numai cîteva exemple din multitudinea de valori artistice însumate- în această dramă.

Teatrul lui Camil Petrescu aduce pe scenă frămîntările intelectualului animat continuu de dorinţa de a schimba ceva într-o societate fundamental nedreaptă, pentru un destin mai fericit al omului. Tensiunea dramatică şi stilul polemic (abordat, de altfel, în toată opera), de verva şi ironie sclipitoare, caracteristică scriitorului, de o sobrietate şi claritate clasică, fixează pieselor sale un loc deosebit în teatrul românesc.

Teme suplimentare

1. Tipul parvenitului în operele studiate.
2. Tipul micului burghez în opera lui Caragiale.
3. Ţăranul în opera lui M. Sadoveanu.
4. Drama intelectualului în opera lui Camil Petrescu.
5. Tipul demagogului politic burghez în literatura română.
6. Personajul feminin în romanul lui Duiliu Zamfirescu, Ibrăi- leanu, Călinescu.

Modalităţi artistice

Scanned with OKEN Scanner

Numele propriu ca mijloc de caracterizare la scriitorii din secolul al XIX-lea

Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere

Onomastica şi toponimia au de la origine un rol definitor şi carac- terizator, de calificare sau identificare. Această acţiune a fost luată din procesul social-istoric de către autorul popular anonim cu traiectoria firească de la *a porecli* la *a numi.* Rolul de identificare este bineînţeles diminuat în favoarea celui de calificare. Basmul popular consacră o serie de nume proprii în funcţie de conflictul său moral (Făt-Fru- mos, Baba-Cloanţa). în studiul său „Morfologia basmului", V. I. Propp sublinia permanenţa unor funcţii ale basmului, permiţînd gruparea celorlalte elemente în jurul lor. O astfel de funcţie poate fi şi numele propriu.

în literatura cultă, numele propriu va fi folosit pentru diverse re-liefări artistice. Prezenţa lui ca mijloc de caracterizare se face simţită din primele noastre scrieri beletristice de valoare.

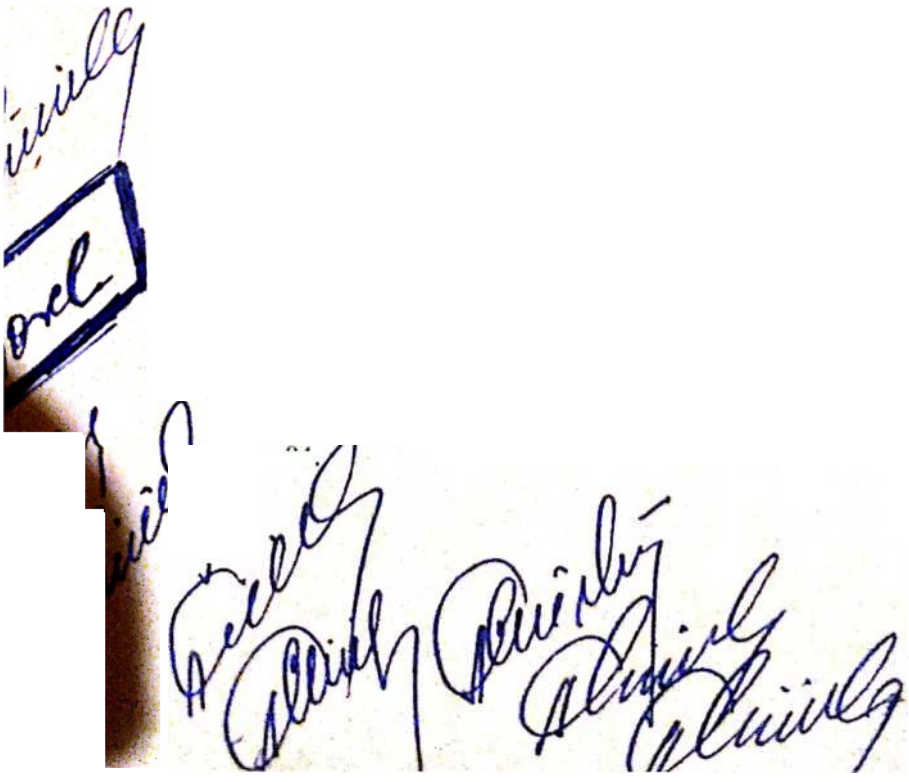
Cuprins

Putem deosebi două căi ale caracterizării prin nume, fiecare din ele incluzînd mai multe aspecte : cea satirică şi cea simbolică.

Caracterizarea prin nume propriu în „Ţiganiada" lui I. B. Deleanu este deosebit de complexă. în primul rînd putem găsi ambele forme – şi cele satirice şi cele simbolice – patriotice reprezentate în operă o (Goieman, Cîrlig, Lăpăduş, Sfîrcul, faţă de Slobozan, Romândor). Trăsăturile exprimate prin nume sînt dominante etnice, sociale, fizice, de caracter, psihice, intelectuale sau culturale.

Goleman vizează starea socială, sărăcia lucie. Atitudinea „celui gol" - este protestatară. Personajul face o critică acerbă monarhiei, paraziţilor, şi bogătaşilor, fiind comparat de Călinescu cu eroul eminescian din „împărat şi proletar[441]. Romica întruchipează idealul feminin al ţiganilor, corespunzătoare Ilenei Cosînzeana. Tandaler indică acel cusur pe care autorul îl întăreşte prin calificări pline de ironie : „Tandaler, inimosul de care / nu cutează nimeni să se apuce / aşa era de harnic şi de tare! [44].

[1] „Un îjţipărat şi proletar de şatră” – G. Călinescu. Istoria literaturii române. 1, p. 84.



Putem recunoaşte în folosirea procedeului surse folclorice prin acel amestec de personaje reale şi fantastice proprii basmului popular (Argineanu. Brînduşa). Dar el apare mai curînd o asimilare extrem de originală a poveştii filozofice voltairiene (Candide – Ingenuul), Budai-Deleanu fiind un admirator al iluminismului francez.

Interesante în acest sens sînt şi numele comentatorilor din subsol (Erudiţian, Filólogos, Críticos, Musofilos, Politicos, Mîndrilă, Evlaviosu, Simpliţian, Chir Mustrul of Putureni, Părintele Ortodhoxos, Căpitan Alpanios etc.) care, multiplicînd planurile epopeii, angajează pe baza întîmplărilor ţigăneşti o altă războire între concepţiile religioase, estetice, politice şi militare ale vremii.

în afară de numele de fiinţe există şi denumiri geografice satirice (Bărbăteşti, Inimoasa etc.).

Geniul verbal al lui B. Deleanu se vădeşte în sonoritatea numelor. Călinescu nota : ,,Catalogul numelor de ţigani e un grotesc de sonuri”[CDLIV].

Deleanu nu abuzează de modalitatea caracterizării prin nume. Cele cu valoare tipizatoare sînt incluse într-o onomastică obişnuită, curentă, pentru a putea avea efectul comic scontat.

Caracterizarea prin nume propriu este inerentă comediei de pionierat din ţara noastră. Vom menţiona dintre autorii vremii doar pe Bălcescu cu piesa „O bună educaţiune” (1845), fiindcă pregăteşte pe eroii lui Caragiale.

Eliza, predecesoara Ziţei, care primeşte instrucţie la pensionul, este fiica negustorului Briganovici, se căsătoreşte cu Măzărescu, tipul birocratului, şi fuge cu iubitul ei, Galantescu.

Procedeul este frecvent utilizat de Alecsandri în aceeaşi formă de etichetare directă a personajelor (Napoilă – ultraretrogradul, Cle- vetici – ultrademagogul, Galuscus, Răzvrătescus, Săbiuţă). în „Chiriţa în provincie” scade însă abuzul unor astfel de indicaţii : există o oarecare rafinare (Chiriţa, Guliţă, Bîrzoi).

Sufixele de origine grecească sau turcească au şi ele semnificaţie şi efect comic, care se vor păstra şi la Filimon şi la Caragiale, contribuind la culoarea locală. De aceea, Alecsandri şi apelează curent la ele în localizări (Agachi Flutur).

La Alecsandri e mai rar întîlnită caracterizarea prin nume propti. Chiar apelul la arsenalul folcloric păstrează sau accentuează tendinţa caricaturală, ca în feeria „Sînzeana şi Pepelea” (Păcală, Tîndală, Lăcustă-Vodă etc.). Totuşi, trebuie să o menţionăm pe cea din „Peneş Curcanul” în intenţia de comunicare a energetismului prin sufixul ,,eş”, reîntîlnit cu aceleaşi valori în „Nunta Zamfirei” la Coşbuc (Ţinteş, Bardeş).

Peneş exprimă, tot în sensul caracterizării prin nume, recunoaşterea vitejiei românilor în luptă prin transformarea „poreclei în renume”.

Fabula lui Alexandrescu îmbină uneori alegoria cu numele propriu. „Ciinele şi căţelul” îşi găsesc o sugestivă identitate, foarte plastică, în Samson şi Samurache.

CDLIV G. Călinescu – *Istoria literaturii române,* 1941, p. 82.

Ia Eliade Rădulescu, tipizarea prin nume din domeniul prozei se înrudeşte cu cea din dramaturgia lui Alecsandri. în „Proces General între două hordi şi naţie”, pe tema opoziţiei boieri-,ciocoi,^ aflam personaje astfel tipizate : Arhon Arpagon, Musiu Rapace etc., în numele cărora mai sînt puternice influenţele livreşti.

Mai original este caracterizat prin nume Sarsaila autorul.

Nicolae Filimon acordă o deosebită atenţie numelor proprii. El face o netă deosebire între eroii pozitivi şi negativi. Primii au nume neaoşe foarte des întîlnite sau sînt notaţi cu iniţiale : Maria, Banul C, vătaful Gheorghe. Ceilalţi au nume greceşti sau grecizate cu formulele de politeţe respective (Kir Costea Chiorul).

Transmiterea nemijlocită a cusurului prin nume propriu există şi la el dar cu o tendinţă de mai mare subtilitate. Slugile invitate de Păturică să ospăteze se numesc ’ Vlad Boroboaţa, Tudor Ciolanescu$_r$ Zamfir Ploscă. *

Putem compara numele de Neagu Chioftea cu cel de Bnnzovenescu purtînd semnificaţia inferiorităţii prin aspect culinar.

La Filimon numele legat de alimente dovedeşte mai curînd poftele materiale imediate. Totuşi nu poate fi o coincidenţă cealaltă apropiere între Pingelescu şi Ipingescu.

Numele personajelor din protipendadă conţin o vădită critică socială : Hatmanul Costache Cărăbuş „june frumuşel dar fără spirit”, Spătarul Dinache Pingelescu – despre care autorul face relevanta precizare : „ce se silea cît putea să nu dezmintă pronumele său”, clucerul loniţă Măturică, paharnicul Dumitrache Mînă-Lungă şi Baronul Nichita Kalicevski. Cel mai reprezentativ rămîne însuşi numele eroului principal, Dinu Păturică, aluziv la pătura inferioară de unde se ridică parvenitul, în alta superioară, nume devenit curent în desemnarea arivismului.

Opera eminesciană oferă o utilizare diferită a numelor proprii. Mai mult decât natura eroilor (Toma Nour, Poesis), prin nume se defineşte trecerea personajelor de la o stare la alta. Duhul cu chip omenesc, Zburătorul, cînd se umanizează total devine Călin. Fata de împărat, simbol al societăţii năzuind către înălţimea geniului, capătă nume propriu cînd renunţă la aspiraţiile ei, identificîndu-se cu Cătălin.

Câteodată rolul e de întărire. Pentru a diferenţia natura superioară stelară de cea vulgară, poetul adaugă Luceafărului pe mitologicul Hype- rion.

Un~ loc important ocupă numele proprii în arta de povestitor a lui Creangă. Denumirilor folclorice sau lumii personajelor reale din Humuleşti, el le adaugă porecle cu încărcătură caracterizatoare. Vărul său devine în „Amintiri” Mogorogea, datorită firii lui supărăcioase (a mo-

sens peiorativ după modelul expresiei populare : „Chiorul J-* A A ■■ -) j Chior^{ec} este socotit Chiorpecul Dracului cu . x dracului !”.

satirizînd plăcerile lumeşti ale feţei bisericeşti.

^I^{n}TT^{,,P}?VeŞtiU ?rmărim aproape încetăţenirile poreclei Porecla de Ciucălău dată

popii Buliga vine de la ţoi – păhărel,

în mediul ca nume propriu a substantivului comun cînd personajul are o caracteristică fizică sau psihică vizibilă (Spinul). Altele sînt o exagerare grefată pe o noţiune curentă personificată (Gerilă, Flămînzilă, Ochilă, Setilă şi pare-se personaj _ inventat de Creangă Păsări-Lăţi-Lungilă). Sufixul ,,-lă" subliniază dimensiunile personajelor, apariţia lor grotescă, însuşirile lor extraordinare. Flămînzilă este o namilă de om, Setilă o arătare etc.[CDLV]

Harap-Alb, personaj extraordinar prin numele contrastant întruchipînd pe ţăranul hîtru obişnuit să dea porecle, îşi converteşte mirarea în faţa apariţiei extraordinare într-o cascadă de denumiri, hilară prin vervă şi acumulare : „Acesta e vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorîlă, nepot de soră a lui Pîndilă din sat de la Chi- tilă, peste drum de Nimerită ori din tîrg de la Să-l Câţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi".

înaintea triplei însuşiri a următoarei înfăptuiri ciudate, Harap-Alb ezită între mai multe porecle şi ajunge la soluţia de Păsări-Lăţi-Lungilă, care însă pentru comoditatea povestirii devine şi el Păsărilă.

Caragiajle prin subtila întrebuinţare a numelui îl face să contribuie la realizarea unor personaje intrate în vorbirea curentă ca şi cele molieresti. Funcţia satirică a numelor proprii în tipizarea personajelor în comediile şi schiţele- lui Caragiale a fost analizată pe larg de critică şi istoria literară. Lucrarea de bază o constituie studiul lui G. Ibrăileanu „Numele proprii în opera comică a lui Caragiale" (1926), care în general îşi păstrează pînă azi valoarea interpretărilor, reluat cu îmbogăţiri în scrieri ale cercetătorilor contemporani (S. losifescu – „Momentul Caragiale", St. Cazimir – „Universul comic al lui Caragiale").

Pe lîngă indicaţia subtilă a caracterului, numele implică şi atitudinea social-politică (Brînzovenescu, Farfuridi, Caţavencu, Venturi- ano etc.). Mai găsim însă şi la Caragiale cîte o etichetare directă, mai ales în proză (Guvidi – „Om cu noroc" ; Mişu Poltronul – „1 Aprilie") etc.

Caragiale indică prin nume parvenirea categoriilor sociale în a doua jumătate a secolului al XlX-lea de la Veta la Ziţa şi apoi la Esmeralda Piscupesco sau Mary Popescu.

O menţiune specială se cuvine numelor micilor burghezi insignifianţi care, neglijîndu-şi modestul destin personal, nu se ocupă decît de destinele grave ale ţării sau mapamondului, cu un patos ridicol („Situaţiune", „O lacună" etc.), devenind masa de manevră a demagogilor („O scrisoare pierdută").

Numele de Mitică ajunge astfel sinonim cu trăsătura principală a unei pături sociale sub aspectul ei naţional. Pompiliu Constantinescu scria că miticismul „este o categorie morală a micului burghez din capitală. Mitică este deşteptul naţional prin excelenţă, spiritul superficial care se pricepe în orice domenii (...). Flecar pînă la manie, iubitor de farse pînă la puerilitate, abil în lucrurile mărunte, duşman al serviabilităţii, dar amator al favoritismului cu profit personal"[2].

CDLV *Z.* Dumitrescu-Buşulenga : „Intr-adevăr grupul se constituie şi o dată cu el cortegiul grotesc necesar întotdeauna literaturii satirice şi expresie a exageram conştiente cuprinse în aceasta" (Ion Creangă, Ed. pt. lit-, 1963, p. 86).

* [2] Pompiliu Constantinescu—Scrieri alese ; Figuri literare : I. L. Caragiale, 1333.

Pronumele de politeţe care însoţeşte numele propriu are şi el semnificaţia socială (Conul Leonida, jupîn Dumitrache, nenea Trahanache) în teatrul lui Caragiale.

Izolată, dar cu ecou în literatura satirică a secolului al XX-lea, este imaginea caricaturală a societăţii vremii într-o ţară imaginară Cronica fantastică unde trăiesc Sinecorzii, strămoşii Kuţilor din „Ţara de Kuti" a lui Arghezi.

Şi în cadrul tipizării prin nume proprii este contrazisă falsa teorie a indiferentismului lui Caragiale, a cinismului său faţă de societate. Pentru a-l diferenţia pe eroul cu soartă tragică din Inspecţiune, micii burghezi satirizaţi în locul denumirii de Lache, Mache, Mitică, el se cheamă Anghelache. Şi mai evidentă este opoziţia între lumea Caţavencilor şi Pamponilor şi lumea rurală unde se consumă milenara suferinţă a ţăranului care poartă simbolic numele curat şi simplu Ion (Arendaşul român, Năpasta) ca şi viitorul purtător al destinului ţărănesc din epopeea lui Rebreanu.

în operele altor scriitori ai veacului, caracterizarea prin numele propriu nu face parte din principalele procedee ale tehnicilor literare. Totuşi, se poate aminti caracterul stenic, de exprimare a vitejiei din marile poeme ale lui Coşbuc prin denumiri luate din viaţa militară arhaică (Săgeată, Ţinteş, Fulger) sau valoarea pamfletară a peiorativului injurios din profilurile în versuri ale lui Vlahuţă sau din ciclul „Cîţiva paraziţi" (Chimiţă, Ramses, Dincă C. Buleandră).

Încheiere

Caracterizarea prin nume proprii este un procedeu frecvent în literatura secolului al XlX-lea care nu va fi abandonată nici în veacul următor, cu precădere în opera satirică (Bacalbaşa, Arghezi etc.). El ţine şi de specificul naţional al poporului nostru, bine definit de C. Negruzzi: „isteţime şi duh satiric".

Scanned with OKEN Scanner

Modalităţi compoziţionale în romanul românesc interbelic

Scanned with OKEN Scanne

A. Plan dezvoltat

Introducere

Momentul de înflorire a speciei romanului românesc : perioada interbelică.

Cauzele acestei dezvoltări tardive faţă de începuturile romanului şi primele sale afirmări în ţara noastră („Tainele inimii”, de Kogălniceanu – 1850, „Ciocoii vechi şi noi” de Filimon, „Mara” de Slavici) sînt cercetate de critica literară. în studiul „După război” – 1919, Ibrăileanu prevede fenomenul dezvoltării romanului stufos plin de probleme şi documente omeneşti, în urma celei dintîi conflagraţii mondiale. Mihai Ralea, în articolul „De ce nu avem roman ?”, consideră că literatura naţională care nu a posedat epopee, ci doar baladă ca amplă specie epică, tinde mai întîi spre nuvelă.

Problemele complexe social-politice, generate de primul război mondial, necesită o cuprindere şi dezbatere largă, deschizînd drum romanului social şi de analiză.

Pe fondul autohton se grefează simultan aluviuni mai vechi balzaciene, tolstoiene, stendhaliene, zoliste şi, mai recente, proustiene şi gidi- ene, constituindu-se în forme compoziţionale foarte variate ale creaţiei româneşti.

Cuprins

Schiţarea modalităţilor de construcţie a romanului la cîţiva dintre prozatorii de seamă ai epocii, atît ca formă a conţinutului cit şi ca procedee compoziţionale. *Mihail Sadoveanu.* George Călinescu clasifica după intrigă romanele sadoveniene în următoarele categorii : romane ale regresiunii cu intrigă lirică („Apa morţilor”), patetice cu intrigă instinctuală („Haia Sanis”), a mişcărilor milenare cu intrigă. antropologică („Baltagul”), a nemişcării milenare cu intrigă mitologică („Nopţi de sînziene”). Una din structurile intrigii, caracterul poliţist şi de roman de aventuri, se remarcă în „Baltagul” şi „Neamul Şoimăreştilor”, dar el apare în formele solemne ale baladei sau epopeii, înrudindu-se cu eposul istoric. Vladimir Streinu sublinia aceasta în cronica sa la „Cazul Eugeniţei Costea”[CDLVI].

Fresca romanului sadovenian se organizează, de obicei, în jurul unui destin central, individual (Tudor Şoimaru, Vitoria Lipan, Nicoară Potcoavă) sau al unei familii (Fraţii Jderi).

CDLVI Vladimir Streinu ; Pagini de critică literară, Ed. pt. lit., 1968, p. 118.

în toate romanele se remarcă caracterul liric şi legendar al substanţei epice, pendularea între realitate şi legendă.

Putem menţiona unele tehnici în prezentarea realităţii, fie în romanul istoric, fie în cel contemporan. Ea se face cîteodată cu ajutorul unui erou dinafară, după cunoscutul procedeu voltairian, străin de ţară („Zodia cancerului"), sau personaj autohton ieşit din universul său obişnuit (..Baltagul"). Scopurile diverse ale folosirii acestui procedeu sînt în primul caz ca să se realizeze un tablou veridic al Moldovei din vremea Ducăi-Vodă, prin prizma abatelui francez care aparţine altei civilizaţii. în al doilea – pentru a evidenţia însuşirile personajului rural feminin Vitoria Lipan. *Liviu Rebreanu.* Activitatea de prozator a lui Liviu Rebreanu constituie etapa de obiectivare a romanului românesc. Lovinescu salută în apariţia lui „Ion" o ieşire din lirismul patriarhal semănătorist. în romanul denumit de Muir dramă şi de Thibaudet roman activ, planurile deşi se interferează şi se influenţează reciproc, avînd un rost în economia construcţiei – sînt paralele. De exemplu, episodul cu Dumitru Moarcăş din „Ion". Concepţia scriitorului în privinţa firelor libere din ţesătura generală, „care se înnoadă şi se întorc în cuprinsul acţiunilor principale", apare în proza memorialistică şi critică „Amalgam".

în planurile paralele se investighează sentimente şi relaţii, concomitent în mai multe ipostaze, ca în capitolul *Iubirea* din „Ion", este înfăţişată iubirea între Ion şi Ana, cea platonică şi nefericită între Laura şi Aurel şi legătura senzuală între Titu şi Roza Lang ; de asemenea este tratată pe larg căsătoria drept tîrg în acelaşi roman, la diferite cupluri.

Se remarcă construcţia circulară în principalele romane ale lui Rebreanu – „Ion", „Răscoala", „Pădurea spînzuraţilor". Scriitorul însuşi spune în „Amalgam" că aceste romane trebuie să aibă un corp sfe- roid. Realizată în „Ion" prin descrierea drumului cu care se deschide şi se închide cartea şi în „Pădurea spînzuraţilor" prin repetarea la sfîrşit a tabloului de la începutul romanului, în „Răscoala" procedeul apare mai puţin precis, doar prin aceleaşi discuţii sterile în jurul problemei ţărăneşti, cu care porneşte şi se încheie epopeea marii mişcări rurale.

La Rebreanu există o complexă realizare a legăturii înti'e medii Şi grupuri umane şi sociale, măestria înlănţuirii episoadelor. „Ion" are caracterul unei monografii rurale : sînt urmărite cronologic, pe mai multe planuri, ocupaţiile şi întîmplările cotidiene ale satului pe o perioadă îndelungată de timp.

Datorită multitudinii mediilor şi categoriilor implicate în „Răscoala", scriitorul recurge la un personaj de legătură : Titu Herdelea.

Liviu Rebreanu se remarcă în arta romanescului printr-o savantă giadaţie a naraţiunii. După G. Călinescu, romanul „Ion" e făcut din ciuturi vădit cadenţate în stilul marilor epopei. în „Răscoala", ca să se sugereze desfăşurarea mişcării ţărăneşti, există o subtilă dozare a duia ei . începutul e lent, apoi ritmul se accelerează o dată cu mulţimea ştirilor grave din sate, se scurtează episoadele, urmează un interval de linişte expectativă şi apoi iureşul. După represiune, se încetineşte din nou tempo-ul pînă la ceea ce Eugen lonescu numeşte – după „acce-

leraţia în progresie geometrică o linişte mortuară”[CDLVII]. Romancier monumental, Liviu Rebreanu realizează scene panoramice de masă atît în „Răscoala” cît şi în „Pădurea spînzuraţilor”. în acest din urmă roman de analiză, avem o raportare a planului realităţii la cel psihic trăsăturile realităţii fiind deformate conform obsesiilor şi suferinţelor eroului.

în perioada interbelică au loc numeroase discuţii teoretice privitoare la arta romanului, la care iau parte alături de George Călinescu şi Lovinescu, Camil Petrescu. Félix Aderca, Mihail Sebastian, Anton Holban şi alţii. Aceste discuţii dovedesc şi lămuresc orientări diverse. Reacţia împotriva clasicismului balzacian se vede la un număr mare de scriitori care adoptă noile metode proustiene. O caracteristică a literaturii române este că partizanii balzacianismului (G. Călinescu, Ion Marin Sadoveanu) utilizează şi ei analiza cu tot ce le pune la dispoziţie ştiinţa contemporană, după cum investigaţia psihologică a lui Camil Petrescu, Holban, nu renunţă la caracterul generalizator.

Hortenia Papadat-Bengescu începetăţeneşte la noi literatura de analiză de tip stendhalian. „Balaurul”, deşi scris sub forma jurnalului intim, este totuşi un pas de obiectivare a literaturii prozatoarei. Opera ei cea mai însemnată – „Concert din muzică de Bach” – se caracterizează prin compoziţia geometrică. în literatura noastră, promotorul prozei analitice poate fi considerat *Camil Petrescu.* Şi la el, în „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război”, recunoaştem factura stendhaliană. Romanul este o confesie divizată în două părţi : prima – un jurnal intim, a doua – un jurnal de front. Intenţia autorului e să urmărească bifazic personajul principal, întîi în cazul conflictului său interior, cînd se dorea rupt de societate, apoi cînd i se macină personalitatea în maşina militaristă. Camil Petrescu întrebuinţează aşa-numita tehnică a autenticităţii. în „Ultima noapte”, ea constă în procesul de demitizare a demagogiei patriotarde, făcută de autor prin eroul său care are un pronunţat caracter autobiografic. în „Patul lui Pro- cust”, scriitorul îşi numeşte romanul „dosar de existenţe”. El e format din istoriile mai multor eroi, relatate sub formă epistolară şi de jurnal şi completat de comentariile de subsol ale autorului. Acţiunea unitară e privită astfel simultan, din unghiuri deosebite. Părţile inegale şi aparent asimetrice au o simetrie interioară, după cum îşi răspund una alteia. Planurile sînt neinterferente, dar cu multe tangenţe (întîlnirea Ladima-Fred, citirea de către aviator a scrisorilor poetului în camera Emiliei). Romanul nu respectă ordinea cronologică a evenimentelor, ci utilizează tehnica analogiilor.

Cu „Enigma Otiliei”, de *George Călinescu* revenim la romanul clasic balzacian, bizuit pe fapte concrete şi cadre social solid construite. Este un roman de familie, cu acţiunea generată de lupta pentru moştenire. Cele două tabere ale personajelor, una nobilă dezinteresată, alta meschină şi rapace, trăiesc în două lumi diferite care s-ar ciocni violent. fără catalizatorul personaj Costache Giurgiuveanu, posesorul averii.

în cadrul conflictului principal se dezvoltă altul, în grupul perso-

---

CDLVII Eugen lonescu, *Nu,* apud Ov. I. Crohmălniceanu, Literatura română dintre cele două războaie, Ed. pt. lit., 1967, p. 309.

najelor superioare : năzuirea lui Pascalopol şi Felix la dragostea Otiliei. 1

în raporturile Pascalopol-Otilia, Felix-Otilia, la care se adaugă cele Otilia-Costache, Otilia-Aglaie, este folosită tehnica modernă a relativizării imaginii, adică privirea unui personaj din mai multe unghiuri, ca şi la Camil Petrescu.

Cezar Petrescu tinde să realizeze o comedie umană a societăţii româneşti, intitulată „Cronica secolului XX", cu ciclurile : Rodul pămîntului, Război şi pace, Tîrgurile unde se moare, Capitala care ucide, Fantasticul interior, Satyricon, Rădăcinile din celălalt veac. Deşi unele romane sînt situate în cîte unul din compartimentele menţionate mai •sus, în mod destul de arbitrar, la vreme îndelungată după apariţia lor, cronica constituie totuşi o primă tentativă de cuprindere vastă a societăţii româneşti, incluzînd satul, oraşul, capitala, provincia, prezentul şi trecutul.

Ca la Balzac, personajele circulă dintr-un roman în altul, încercînd să le* lege într-un tot unitar. Intriga se organizează ele foarte multe ori în jurul faptului senzaţional, ieşit din comun, neaşteptat, care schimbă existenţele : desfigurarea lui Radu Comşa („întunecare"), pierderea memoriei de către Bogdan Cernegură („Ochii strigoiului"), mutarea la oraş a familiei Lipan („Calea Victoriei") etc.

Autorul ştie să mînuiască multiple grupuri umane şi să urmărească concomitent diverse planuri, în special în romanele citadine („Calea Victoriei", „Duminica Orbului"). Cezar Petrescu aduce în tehnica compoziţională a romanului o formulă epică pe gustul marelui public prin forţa sa de fabulaţie, prin invenţia narativă.

încheiere

înflorirea speciei romanului modern la noi, generată de dezvoltarea societăţii capitaliste şi de complexitatea problemelor sociale şi morale ce le implică această evoluţie, comportă formule estetice diverse, în cadrul cărora pe tradiţia solidă autohtonă şi clasică se implantează cele mai recente facturi analitice, tratate original. La unele tehnici ale romancierilor de frunte, menţionaţi pînă acum, trebuie să adăugăm modalităţi compoziţionale interesante şi la alţi scriitori : proiecţiile liric-simbolice din „Craii de Curtea Veche", de Mateiu Caragiale, ramificarea intrigii în şerpuiri eseistice la Mircea Eliade şi Mihail Sebastian, tehnica jurnalului de tip gidian într-o structură cu totul personală la Anton Holban. Romanul, care începe să domine proza imediat după primul război mondial, rămîne pînă azi genul de literatură cu cei mai mulţi cititori.

B. Lucrare

Romanul românesc, deşi începuturile lui datează din epoca revoluţiei de la 1848 („Tainele inimii[41] de M. Kogălniceanu – 1850) şi deşi marcase prin „Ciocoii vechi şi noi[44] şi „Mara[44] momente de realizare strălucită, devine frecvent reprezentat în literatura noastră de-abia în perioada dintre cele două războaie mondiale.

Fenomenul e prevăzut de Ibrăileanu în Studiul „După război", unde criticul subliniază încă din 1919 dezvoltarea romanului social stufos, plin de probleme şi documente omeneşti.

în articolul „De ce nu avem roman", M. Ralea încearcă o explicaţie în privinţa abordării tîrzii a genului. El consideră că romanul continuă firesc epopeea, iar literatura noastră populară care nu cunoaşte pe planul poeziei epice ample decît balada a generat într-o primă fază nuvela.

Fapt e că această tardivă înflorire a speciei în România implică o foarte mare diversitate de tendinţe şi orientări care în alte literaturi au apărut treptat. Necesitatea de a cuprinde dramatica şi complexa trăire a primului război mondial, a schimbărilor pe care el le-a produs face ca scriitorii să apeleze la toate modalităţiile posibile.

Se împletesc aluviuni balzaciene, tolstoiene, dostoievskiene, stendhaliene şi zoliste cu cele mai recente, proustiene şi gidiene care sînt preluate pe fondul tradiţional autohton.

Să urmărim în compoziţia romanelor constituirea formelor moderne la creatorii cei mai însemnaţi din secolul al XX-lea.

Calitatea de romancier a lui M. Sadoveanu a fost deseori contestată, el fiind socotit mai curînd un povestitor care aplică arta autorului anonim de o mare oralitate la subiecte ample.

Cu toate acestea este evident că M. Sadoveanu are o contribuţie importantă în dezvoltarea romanului românesc. Călinescu încerca o clasificare a romanelor lui Sadoveanu în următoarele categorii :

— romane ale regresiunii cu intrigă lirică („Apa morţilor[44]) ;

— romane patetice cu intrigă instinctuală („Haia Sanis") ;

— romanul mişcărilor milenare cu intrigă antropologică („Baltagul[44]) ;

— romanul nemişcării milenare cu intrigă mitologică („Nopţi de Sînziene[44]).

Desigur vasta operă sadoveniană comportă multe direcţii ale epicii **şi** implică şi multe modalităţi compoziţionale. Tot Călinescu în legătură **cu** „Baltagul[44] şi cu „Neamul Şoimăreştilor" remarca o structură a romanului poliţist sau de aventuri. El scria despre „Neamul Şoimăreş**tilor[44]** în „Istoria literaturii române[44] : „Acesta este o varietate a romanului de aventuri care se sprijină pe concepţia cea mai înaltă de virilitate[44].

Caracterul de proză plină de peripeţii şi evenimente senzaţionale **apare** însă în formele solemne ale unei epici de rapsod popular dînd scrierilor ton de baladă sau de epopee.

Naraţiunea lui Sadoveanu, deşi adeseori are o cuprindere socială limitată, trezeşte ecouri profunde în timp. De pildă, Vitoria Lipan după

Scanned with OKEN Scanner

ce descoperă pe ucigaşii soţului ei, îi răpune. Dar gesturile şi situaţiile cărţii reînvie toată civilizaţia migraţiilor păstoreşti.

VI. Streinu nota în cronica sa la romanul „Cazul Eugeniţei Costea”:

„La o cercetare mai strînsă romanele lui M. Sadoveanu de la „Neamul Şoimăreştilor” şi „Floare ofilită[14] pînă la cele de azi „Fraţii Jderi« şi „Cazul Eugeniţei Costea« adică pe tot parcursul de 30 de ani ai acestui fabulos talent deschid aceeaşi perspectivă a trecutului, fie asupra unui fragment de istorie naţională, fie asupra unei întîmplări intime de demult (...) ceea ce face ca peste felurita invenţiune aşa-zisă epică să plutească ceva ireal ca o pală sau abur de idealitate, să se închipuie un fel de uşoară nălucire de lumi dispărute, o simţire în legătură cu opera ireparabilă a timpului în cuprinsul vieţilor omeneşti«[1].

Fresca românească sadoveniană în genere largă, e axată îndeobşte pe un destin central care subsumează toate celelalte planuri ale intrigii. Ca de pildă cel al lui Tudor Şoimaru, Vitoriei Lipan, Nicoară Potcoavă.

Cîteodată e vorba de destinul unei familii, cum e neamul Jderilor. Evoluţia unor astfel de destine este mai curînd liniară, previzibilă bizuită pe un scop sau efect călăuzitor : dragostea de ţară, setea de dreptate.

Concordat cu simţămîntul autorului înfăptuirea ţelului are o încărcătură lirică, vizibilă chiar cînd povestirea încearcă să se obiectiveze.

G. Ibrăileanu observa de aceea : „Se poate spune, în scurt, că el a făcut lirism exprimîndu-şi sentimentele prin cea mai obiectivă zugrăvire a vieţii oricît s-ar bate cap în cap aceste cuvinte«[CDLVIII].

Grefarea de prezent pe secular într-o atmosferă lirică reprezintă una din laturile specifice artei compoziţionale sadoveniene.

Intr-adevăr, în ciuda unor succesiuni de peripeţii în „Fraţii Jderi”, de exemplu, nu avem senzaţia epicului eroic, ele sînt doar circumstanţe în surprinderea unei ere de fericire mitică cu curgere lentă a existenţei de la dragostea adolescenţei la iubirea matrimonială şi apoi la cununia cu moartea vitejească.

în „Fraţii Jderi« nu avem de-a face cu un ciclu de familie de tip zolist, ci cu o expresie a luptei strămoşeşti în diferite ipostaze, continuată din generaţie în generaţie, viaţa eroilor oscilînd permanent între realitate şi legendă.

Această pendulare între planul legendar şi cel real este unul din elementele generatoare de poezie ale prozei sadoveniene. Uneori în spiritul artei lui Voltaire prezentarea lumii romanului este făcută prin contactul cu ea a unui personaj care nu o cunoaşte cum este abatele de Marenne, venit pentru prima oară din Franţa pe meleagurile Mol- . („Vremea Ducăi vodă«) sau a Vitoriei Lipan claustrată în satul «ei pmă la evenimentul dramatic al uciderii bărbatului.

CDLVIII $_{T}$?^{tl}x-$_{i}$i^{nU} : Pagini de critică literară, Ed. pt. lit., 1968, p. 118.
- U. Ibrăileanu – Scriitori români şi străini, B.P.T., 1968, voi. II, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul compoziţional slujeşte în mod diferit în cele două romane. în primul pentru a reliefa prin comparaţie cu patria abatelui caracteristicile societăţii româneşti din veacul al XVIII-lea.

în al doilea pentru a arăta supleţea inteligenţei Vitoriei cînd învinge piedicile într-o lume nefrecventată pînă atunci.

Cu aceeaşi împărtăşire de specificitate naţională, într-unul ghidaţi de un simplu contemplator care savurează priveliştea Moldovei în întîia sa trecere pe aici, într-altul de un personaj interesat şi dinamic în vendetta sa, ni se conturează în „Zodia cancerului" şi „Baltagul" un univers tradiţional cu legi şi datini străvechi unde oamenii uniţi cu natura luptă cu vremelnicele avataruri sociale, istorice, personale.

Critica a salutat prin romanul lui Rebreanu obiectivarea speciei. Lovinescu, cel care vedea în această obiectivare o treaptă superioară depăşind şi combătînd lirismul semănătorist îl consideră pe Rebreanu „creator obiectiv prin îngrămădirea de amănunte şi prin construcţie arhitectonică orientat spre amplele proze epice"[CDLIX].

în romanul denumit de Muir „dramă" şi de Thibaudet – „roman activ" nu mai găsim o convergentă a acţiunilor spre albia unui unic destin, spre un fir central ca la Sadoveanu, ci planurile, deşi se interferează şi se influenţează reciproc avînd un rost în economia construcţiei, posedă şi o existenţă de sine stătătoare, realizînd o armonie de ansamblu.

Adăpostirea lui moş Dumitru Moarcăş pe lîngă casa Glanetaşului constituie un episod independent de conflictele şi raporturile principale din „Ion", dar accentuează setea de avere a unei categorii rurale, contribuind astfel la o luminare mai profundă a trăsăturilor eroului.

în „Amalgam", scriitorul însuşi expune concepţia despre structura compoziţională a romanelor sale pe marginea creaţiei lui „Ion". „în cursul elaborării am căutat să realizez împărţirea fiecărui capitol în mici diviziuni care cuprind cîte o scenă, cîte un moment, în sfîrşit un fir liber din ţesătura generală. Toate acestea apoi au trebuit înnodate în anume fel, ca să se poată întoarce în cuprinsul acţiunilor principale".

Planurile paralele investighează şi fundamentează sentimente şi relaţii între personaje din diferite medii sociale.

Dragostea sub aspectele ei diverse este urmărită în capitolul *Iubirea* în acelaşi timp în relaţiile zbuciumate Florica – Ion – Ana, în cadrul platonicului şi nefericitului amor Laura-Aurel şi al senzualei legături între Titu şi Roza Lang.

Motivul căsătoriei din interes îl găsim concomitent cu consecinţe tragice la cuplul Ion-Ana sau considerat ca o firească şi înţeleaptă maturizare la perechea Laura-Pintea.

în cele trei romane mai însemnate ale lui Rebreanu „Ion", „Răscoala", „Pădurea spînzuraţilor" apare limpede repetarea construcţiei circulare* sau de „corp sferoid", cum o defineşte Rebreanu în „Amalgam".

Părerea este emisă în legătură cu „Ion" despre care se spune „înseşi acţiunile principale la sfîrşit trebuiau să se unească, să se rotunjească, să ofere imaginea unei lumi unde începutul se confundă cu sfîrşitul".

CDLIX E. Lovinescu – *Texte critice,* Lyceum, I960, p. 291.

Qfe Scanned with OKEN Scanne

Dar ea este aplicabilă şi în celelalte cazuri. în „Ion", impresia de întoarcere îmbogăţită la punctul de pornire rezultă din descrierea drumului cu care se deschide şi se termină cartea :

Cititorul care s-a dus în satul Pripas pe şoseaua laterală, trecînd peste Someş şi prin Jidoviţa se întoarce la sfîrşit pe acelaşi drum înapoi pînă ce iese din lumea ficţiunii şi reintră în lumea lui reală".

în „Pădurea spînzuraţilor", alcătuirea sferică se obţine prin repetarea tabloului spînzurătorii pe care-l aflăm în primul capitol şi care capătă altă semnificaţie şi alte dimensiuni în final.

Deşi sistemul e acelaşi, în „Răscoala" se subliniază mai puţin identitatea începutului cu sfîrşitul. Ea se rezumă mai vag la discuţiile despre pămînt cu care porneşte şi la care ajunge cartea, chestiunea ţărănească rămînînd nerezolvată.

Desigur „Răscoala" implică o artă compoziţională mai complexă prin multitudinea mediilor şi categoriilor incluse, prin tensiunea Şi dramatismul momentului evocat. în stabilirea unei legături între grupurile numeroase de personaje, Rebreanu găseşte formula unui personaj liant; este vorba de Titu Herdelea, pe care-l cunoscusem încă din „Ion".

Trecînd în mod balzacian de la un roman la altul funcţia sa artistică se schimbă. Dacă în „Ion", el era parte integrantă din nucleul familial Herdelea, singurul însă capabil să evadeze din cercul strimt al ■ţinutului ardelean în care a crescut, spre adevărata sa ţară pentru a purta acolo mesajul intelectualilor patrioţi, în Răscoala rolul său ca .participant la acţiune e mai puţin pregnant prevalînd cei de a pune în relaţie grupuri sociale şi umane diferite şi de a ne face să pătrundem în realitatea epocii printr-un spirit pur, proaspăt, necorupt, venit de dincolo de munţi.

O dată cu etapele răscoalei sîntem martori şi ai procesului de maturizare al unui tînăr care se ciocneşte de realităţile existenţei ca şi Felix din *Enigma Otiliei.* La Rebreanu acest proces apare mai mult sub forma adaptării la morala burgheză sau cel puţin a acceptării ei pe cînd la Călinescu el este o înţelegere a condiţiei umane în genere.

înlănţuirea episoadelor se remarcă la Rebreanu printr-o savantă gradaţie proprie fiecărui roman în parte. în *Ion* avem cursul unui fluviu larg ce poartă înaintînd viaţa întregului sat şi topind în el frămîn- tările individuale. G. Călinescu nota :

„Ion e opera unui poet epic care cîntă cu solemnitate condiţiile •generale ~ ale vieţii : naşterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din «cînturi vădit cadenţate în stilul marilor epopei"[CDLX].

în „Răscoala" pentru a sugera etapele de pregătire, explozie, desfăşurare şi represiune a mişcării ţărăneşti de la 1907 există o subtilă dozare a duratei. Tot G. Călinescu sublinia că misterul existenţei epice nu stă în observaţie ci în durată. începutul porneşte lent, apoi nara

---

CDLX G. Călinescu – Istoria literaturii române, 1941, p. 649.

ţiunea acceleiează ritmul, acumulînd ştirile mereu mai grave aflate de Herdelea.

Episoadele devin mereu mai scurte, marcînd momente semnificative de izbucnire a nemulţumirii cum e cel al convorbirii dintre Leonte Bumbu şi Tiifon care-şi bate coasa ca să fie bătută sau cel al ocărilor revărsate de Marin Stan asupra boilor ce se încheie cu vorbele : „să nu fii boier că te-a luat dracul”.

Urmează un interval al aşteptării înaintea furtunii. Apoi iureşul răscoalej cuprinde totul. Rezolvarea tragică readuce un tempo încetinit, măsurat ca o preparare pentru suferinţe îndelungate. Eugen Lovinescu, remarcînd accelerația geometrică a acţiunii, scotea în evidenţă trecerea de la penultima la ultima etapă a romanului care provoacă senzaţia „de furtună, de vuiet asurzitor, urmat de o liniște mortuară”[1].

Se înmulţesc în partea desfăşurării şi reprimării răscoalei scenele panoramice care contribuie la caracterizarea eroului colectiv: masa răsculaţilor.

Asemenea scene întîlnim şi în „Pădurea spînzuraţilor”, roman de analiză, dar unde tablourile de largă perspectivă intervin doar ca fundal a dramei eroului. Investigarea psihică a lui Apostol Bologa pînă în straturile subconştientului duce mereu la relaţia faptului exterior cu răsunetul său interior, relaţie care implică o deformare subiectivă de amplificare sau reducere.

Autorul lucrează tot prin acumulare de amănunte ajungînd pînă în cele din urmă la saturaţie ca şi în „Răscoala”, de astă dată însă procesul se petrece în conştiinţa unui singur individ.

Evenimentele fără o mare varietate sau surpriză au meritul de a-şi schimba sensul conform cu evoluţia sufletească a personajului principal. Ceea ce pare la început atmosferă firească a frontului, disciplina de fier obişnuită a armatei, devine treptat o constrîngere odioasă, adversară cerinţelor umane celor mai elementare. Faptele nu-şi schimbă coordonatele, dar colorează alminteri sensul.

în ce priveşte răsturnarea ordinii existente, asistăm în fond la un proces invers ca în „Răscoala”. în „Pădurea spînzuraţilor”, organismul militar constituit se destramă cu fiecare nou episod automăcinîndu-se pe cînd în „Răscoala” mizeriile individuale formează bulgărele avalanşei colective.

„Pădurea spînzuraţilor” constituie un pionierat al romanului de analiză care va invada în concepte moderne aria romanului interbelic, sincronizat cu cele mai noi orientări în literatura universală. într-un studiu consacrat lui Camil Petrescu, Călinescu observa că tendinţele spre proustianism se fac tot mai puternice.

Desigur în traiectoria genului există o reacţie împotriva clasicismului balzacian care îndreaptă aproape o dată cu manifestarea ei atenţia scriitorilor spre sondajul psihologic. Discuţiile teoretice despre arta romanului sint numeroase în această perioada. E de semnalat polemica

? Scanned with OKEN Scanner

dintre Félix Aderca şi M. Sebastian; acesta din urmă sublinia rolul lui Proust în dezvoltarea genului şi adera integral la formula proustiană spre deosebire de adversarul său care, deşi preţuia la justa valoare natura simfonic orchestrală a operei scriitorului francez, se temea ca ea să nu sublinieze specia romanescă.

Studiul lui Camil Petrescu „Noua structură a romanului şi opera lui Marcel Proust" aduce o mai mare elucidare a problemelor estetice.

Prozatorul se arată de altfel un adept al metodei proustiene pe care o va impune trecută prin filtrul originalităţii sale. Cele două foi muie ale romanului (obiectiv de tip balzacian – şi de analiză) coexista avînd fiecare străluciţi reprezentanţi : Camil Petrescu, Holban, G. Căli- nescu, I. M. Sadoveanu. Dar ceea ce apare specific în evoluţia romanului românesc este că şi partizanii balzacianismului utilizează analiza psihologică în operele lor cu tot ce le pune la dispoziţie ştiinţa contemporană, după cum investigaţia psihologică nu renunţă la caracterul generalizator.

în articolul „Consideraţii asupra romanului românesc", Pompiliu Constantinescu găsea de aceea contingenţe între L. Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu în structura complexă social-psihologică a prozei lor.

H. P. Bengescu începătăneşte la noi literatura de analiză. E. Lovi- nescu surprinde în proza ei cele două direcţii ale sensibilităţii feminine şi ale cercetării exacte minuţioase care se împletesc ca la Stendhal, observaţia aprofundînd reacţia emotivă.

„Balaurul" – scris sub formă de jurnal intim are totuşi calitatea de a exprima o realitate obiectivă, repulsia antimilitarista. El se axează pe obsesiile provocate de trenul cu răniţi care poartă simbolic această denumire.

Mult mai nou şi interesant ca arhitentonică este „Concert din muzică de Bach" unde observăm o construcţie geometrică. în jurul concertului luat ca punct terminal fix se încheagă drama personajelor simetric integrată în ţesătura romanului: cea a lui Maxenţiu trădat brutal de soţia sa Ada, cea a familiei Rim şi a spulberării dragostei dintre Elena Drăgănescu şi Marcian.

Aceste trei osaturi puternice, cum arată Pompiliu Constantinescu, prin varietatea personajelor şi situaţiilor se descompun şi se unifică spre centrul de absorbţie a unei dispoziţii simfonice[1].

Şi la Camil Petrescu, mai mult în „Ultima noapte de dragoste, întîia~ noapte de război" recunoaştem o factură stendhaliană. Divizat în două părţi distincte, romanul e compus în prima ca o confcsie intimă, în a doua ca un jurnal de front. Partea întîi analizează sentimentul geloziei în menajul Ella, St. Gheorghidiu, a doua, reacţiile eroului mobilizat în timpul conflagraţiei mondiale din 1918.

Deşi unii critici regretau că autorul nu a despărţit total cele două mari compartimente în două lucrări separate, pare evidentă intenţia scriitorului de a urmări bifazic personajul său principal. întîi în cadrul universului închis în care se zbate tocmai pentru că vrea să se rupă de realitatea exterioară intenţionînd să trăiască din substanţa unică a personalităţii sale cu care-şi copleşeşte soţia. în partea a doua avînd revelaţia lumii exterioare, spre care e proiectat brutal de război, unde suferinţele sînt mai mari, mai multe şi mai grave şi care constituie o im-

[1] P. Constantinescu – *Scrieri alese,* Ed. pt. lit«, 1957, p. 58.

) Scanned with OKEN Scanner

portanta experienţă a intelectualului.

Tehnica autenticităţii apare aici în procesul de demitizare a militarismului patriotard şi de dezvăluire a dezagregării umane, produsă de război.

Din punct de vedere compoziţional, arta lui Camil Petrescu devine de o mare originalitate în „Patul lui Procust”.

Scriitorul îşi intitulează el însuşi romanul „Un dosar de existenţe”. Impresia trebuie să fie cea de creaţie spontană, autorul neintervenînd lăsîndu-şi eroii să-şi povestească singuri istoria. Dar prin interferenţa vieţii personajelor care reiese din cele trei confesii : Scrisorile d-nei T, ale lui Ladima, jurnalul lui Fred Vasilescu, precum şi din epistolele lui D. şi comentariile de subsol ale scriitorului refacem o acţiune unitară privită simultan din unghiuri diferite. Capitolele inegale şi aparent asimetrice dovedesc o simetrie interioară prin modul cum îşi răspund unul altuia.

Evoluţia destinelor se petrece în planuri paralele însă suferă tangenţe deosebit de însemnate, cum e întîlnirea la mare între Ladima şi Pred, sau legătura dintre Fred şi Emilia, care permite aviatorului să ■citească scrisorile lui Ladima.

Ordinea cronologică nu este respectată, momentele romanului evocate intrînd prin asociaţie în canavaua mărturiilor, procedeu mai vechi întâlnit şi la Creangă şi Delavrancea, dar aici folosit în scopul simultaneităţii perspectivelor.

Camera Emiliei devine scena unde zbaterile lui Ladima se înrudesc cu neconsolările lui Fred, analogie izbitoare în ciuda maximelor diferenţe. Cadrul serveşte, aşadar, pentru reducerea la un numitor comun generalizator al omului nefericit în dragoste.

într-o interesantă schemă a raporturilor dintre personaje, care constituie schelăria romanului, Sorin Alexandrescu[CDLXI] demonstrează modalităţile a cinci oameni de a se comporta în iubire.

Fiecare din ei are o dublă angajare : este îndrăgostit de cineva şi este obiectul dragostei altcuiva, una din construcţiile permanente ale artei romaneşti după cum arăta V. Slowski în studiul „Construcţia nuvelei şi romanului”. Ceea ce reuşeşte Camil Petrescu să pună în lumină prin această structură e că orice om e văzut diferit de fiecare din cei pe care-i contactează într-un lanţ al imposibilităţii cunoaşterii, problemă dezbătută frecvent de literatura contemporană şi actuală de la Pirandello şi pînă la beletristica de astăzi, faţă de care Camil Petrescu în literatura noastră e unul din cei mai însemnaţi precursori. La el însă relativitatea adevărului nu este totală. De pildă comentariile autorului sau corectările lui Fred la opiniile Emiliei despre Ladima se produc pentru a discerne adevărul cel mai aproape de exactitate despre personaj. Prin caracterizarea plină de admiraţie a celor doi se fixează omului de litere o fizionomie certă de intelectual creator. Punctele de

---

CDLXI... Cröhrruüniceanu – *Literatura română între cele două războaie* Ed. pt. ut., iubi, p. o99—60.

vedere deosebite emise de protagonişti corespund temperamental şi caracterologic mai curînd prismei prin care văd ei lumea, şi îi definesc pe ei în acest fel.

Tehnica autenticităţii nu are deci la Camil Petrescu rostul dezobiectivării literaturii ci al înţelegerii unei umanităţi complexe.

Cu „Enigma Otiliei” de G. Călinescu ne întoarcem spre metoda compoziţională balzaciană. Faptele sínt concrete cadrele sociale solid construite. Acţiunea se învîrteşte în jurul moştenirii lui Costache Giurgiuveanu care împarte în două tabere distincte personajele : cei ce o vînează şi cei ce o merită. În cadrul conflictului principal se dezvoltă însă şi altul în grupul personajelor dezinteresate. El constă în aspiraţia la dragostea Otiliei cu tonalitate paternă, la Pascalopol, şi de nesiguranţa juvenilă la Félix, care dublează, astfel, experienţa sa socială cu cea erotică.

Romanul, care aduce prin tipologie societatea în nucleul familiei, unde eroii îşi însuşesc ştiinţa vieţii, se petrece, de fapt, într-o clasică unitate de spaţiu : casa Giurgiuveanu, restul episoadelor, exterioare acestui loc, avînd situaţia întîmplărilor din culise.

Titlul a fost ales de fantezia editorului, nu găsit de prozator care vroia să-şi numească romanul „Părinţii Otiliei”, căci după răspunsul autorului dat lui Perpessicius în „Cronica literară” din Viaţa românească (1938) se vede că el intenţiona să surprindă societatea prin prisma familiei pusă în faţa protecţiei datorată unor rude orfane : „Félix şi Otilia sínt acolo în calitate de victime şi de termeni angelici de comparaţie”.

Titlul rămas corespunde totuşi unuia din planurile romanului. De fapt enigma Otiliei nu stă cum se consideră de obicei în farmecul feminităţii ei, ci în intuiţia sigură care provoacă reacţiile ei diferite faţă de Pascalopol şi Félix ambii incapabili de decizii radicale, primul fiindcă a trăit prea mult, al doilea fiindcă a trăit prea puţin.

Ezitarea în clarificarea raporturilor care nu ţine de calculul meschin al eroilor ci dimpotrivă de spiritul lor dezinteresat duce la o senzaţie de incertitudine, de mister, nu lipsit de tensiune.

în cadrul raporturilor Pascalopol—Otilia, Pascalopol—Félix, la care se adaugă cele Otilia—Costache, Otilia—Aglae, este folosită tehnica modernă a relativizării imaginii prin privirea unui personaj din mai multe unghiuri, ca şi la Camil Petrescu, ceea ce dovedeşte că structura balzaciană a romanului lui Călinescu preia tehnici analitice mai recente.

După cum sublinia Ov. S. Crohmălniceanu apar în carte mai multe Otilii : „Una copilăroasă, tandră, lilială, a lui Félix, alta capricioasă atrasă de lux şi avînd nevoie de protecţia lui Pascalopol, a treia fetiţa plină de tact a lui moş Costache, în sfîrşit cea de a patra zăpăcită, dezmăţată, străina de care vorbeşte mătuşa Aglae”[1].

Imparţialitatea scriitorului nu se colorează sub nici o formă de vreo simpatie sau antipatie. Există mereu însă o stimulare a vervei, o biciuire a ritmului povestirii prin satisfacţia observaţiei subtile şi ascuţite, satisfacţia încercată de sciitor şi pe care o simţim pulsînd în împărtăşirea sub forma de descoperire a situaţiilor şi relaţiilor.

QI? Scanned with OKEN Scanne

La Cezai Petrescu- tendinţele de efectuare ale unei „Comedii umane româneşti sub titlul ,,Cronica veacului XX” sînt mai curînd o reunire a unor opere destul de disparate şi care nu au fost create în acest scop în mod sistematic. Ciclurile sînt următoarele : *Rodul pămîntului* („Scrisorile unui răzeş”, „Carnet de vară”, „Apostol”, „Comoara regelui Dromichet”, 1907) – *Război şi pace* („întunecare”, „ Plecat fără adresă”, „Ochii strigoiului”, „Katoblepas”) – *Tîrgurile unde se moare* („Drumul cu plopi”, „Flori de gheaţă”, „Oraş patriarhal”. „La paradis general”, „Cadavrul”) – *Capitala care ucide* („Calea Victoriei”, „Duminica orbului”, „Cheia visurilor”, „Carlton”) – *Fantasticul interior* („Omul din vis”, „Aranca, ştima lacurilor”,, „Omul care şi-a găsit umbra”, „Simfonia fantastică”, „Baletul mecanic”, „Madala”) – *Satyricon* („Cain şi Abel”, „Greta Garbo”, „Nepoata hatmanului Toma”, „Floare de agave”) – *Rădăcinile din celălalt veac* („Romanul lui Eminescu” şi „Neamul Vardarilor”).

Cronica este o primă încercare de vastă cuprindere a societăţii româneşti incluzînd satul şi oraşul, provincia şi capitala, prezentul şi trecutul.

Ca şi la Balzac personajele circulă dintr-un roman într-altul tinzând să închege lucrările într-un tot unitar.

în romanele lui Cezar Petrescu, luate fiecare în parte, se remarca axarea pe faptul senzaţional sau neaşteptat în jurul căruia se organizează intriga. Mai evidente în romanele „Fantasticului interior”, aceste' tendinţe îşi găsesc în alte opere rădăcini fireşti într-o realitate tragică. Desfigurarea lui Radu Comşa îi răstoarnă soarta, ca şi pierderea memoriei de către Bogdan Cernegură. Naraţia liniară din „întunecare” devine în „Ochii strigoiului” o punere faţă în faţă permanentă a iluziei cu realitatea, avînd semnificaţia iluziilor pierdute.

Cronica e mai izbutită în tablourile vieţii citadine, C. Petrescu ştiind să mînuiască multiple grupuri umane, să urmărească concomitent numeroase planuri ale existenţei orăşeneşti.

în Calea Victoriei există o serie de intrigi paralele, fiecare introdusă printr-un pasaj liric de punere în atmosferă. „Duminica orbului” este construită pe sistemul a două lumi care se învîrtesc în jurul celor două personaje principale, împiedicate de hazard să se întîlnească. Aceste modalităţi compoziţionale slujesc ideii unor existenţe paralele care se scurg nepăsătoare una alături de alta fără să se interfereze. Cezar Petrescu aduce în compoziţia romanului o formulă epică proprie gustului marelui public.

El are o deosebită invenţie narativă şi, în ciuda diluărilor şi lungimilor, acţiunile sînt bine fundamentate, îndemînatic conduse şi pregătesc surpriza deznodămîntului.

înflorirea speciei romanului modern la noi, generată de dezvoltarea societăţii capitaliste şi de complexitatea problemelor sociale şi morale ce le implică această evoluţie, comportă formule estetice în cadrul cărora pe tradiţia solid autohtonă şi clasică, se implantează cele mai recente facturi analitice, tratate original. La romancierii de frunte, menţionaţi pînă acum, trebuie să adăugăm pentru modalităţile lor compoziţionale interesante, pe Mateiu Caragiale cu proiecţiile hnco-simbo-

lice din „Craii de Curtea Veche”, pe M. Sebastian la care direcţiile intrigii se ramifică în şerpuiri eseistice, pe Anton Ilolban care utilizează tehnica jurnalului de tip gidian într-o structură cu totul personală, de mare adîncime psihologică.

Romanul începe să domine proza imediat după primul război mondial, ramînînd pînă astăzi genul de literatură cu cei mai mulţi cititori.

Teme suplimentare

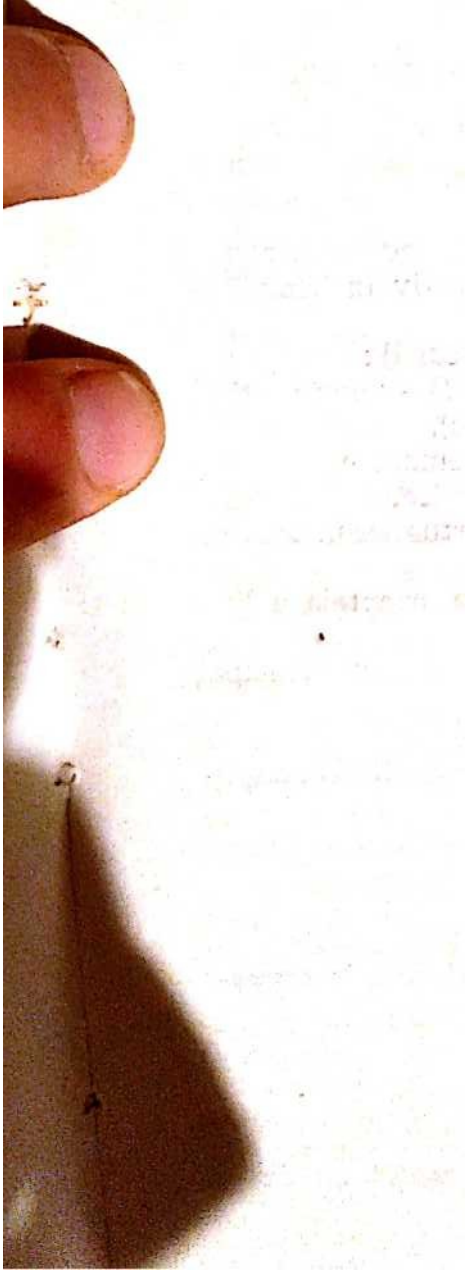
1. Antiteza romantică în operele scriitorilor de la 1848.
2. Mijloacele satirei în „Scrisorile” lui Eminescu.
3. Izvoarele rîsului în opera lui Creangă.
4. Mijloace de tipizare în opera lui Caragiale.

5 Mijloacele analizei psihologice în nuvelistica lui Caragiale.

6. Arta portretului la Delavrancea.
7. Personificarea în evocarea naturii de către Eminescu şi Goga.

3. Arghezi, inovator al liricii.
5. Particularităţi ale stilului lui Zaharia Stancu.

O Scanned with OKEN Scanne



7 Sinteze diverse

QB Scanned with OKEN Scanner

Procesul de cristalizare a limbii literare româneşti

(de la literatura religioasă la Tlfu Malorescu)

Plan dezvoltat

Introducere

I. *Ce este limba şi rolul ei în societate*

1. Mijloc de comunicare între oameni, născută în procesul muncii, în traiul în comun al oamenilor.
2. Determină progresul social-cultural.
3. Organism viu, în continuă schimbare şi evoluţie.

II. *Sumare date despre formarea limbii române*

1. Teritoriul de formare a poporului şi limbii române – nordul şi sudul Dunării, vechea Dacie, centrul politico-administrativ în Transilvania.
2. Etape – 2 etape : sec. I—VI (se încheagă) ;
sec. VII—X (sec. VII – se încheie procesul, în linii generale, pînă în sec. X se definitivează).
3. Originea limbii române şi locul ei între limbile romanice.

Limba română face parte din familia limbilor romanice.

Se înrudeşte cu : franceza, italiana, spaniola, portugheza, provensala etc.

— Limba română cu dialectele ei formează ramura orientală a limbilor romanice.

Caracterul latin – după structura gramaticală şi fondul principal de cuvinte.

Dialectele:

a. Dialectul daco-român (evoluat, perfecţionat, devenit limba naţională) ; graiurile : muntean, moldovean, bănăţean etc;
b. Dialectul aromân (sau macedonean);
c. Dialectul megleno-român ;
d. Dialectul istro-român.

4. O limbă formată tinde spre unitate şi stabilitate.

Acestea le dobîndeşte prin limba scrisă a actelor oficiale, a operelor artistice şi ştiinţifice, adică prin limba literară.

Cuprinsul

Etapele de evoluţie ale limbii literare româneşti

La fiecare popor, limba literară se îmbogăţeşte în raport cu dezvoltarea socială şi culturală.

Izvorul limbii literare este vorbirea populară, cu care păstrează legături şi din care, prin selecţie, se îmbogăţeşte continuu. O contribuţie ,de seamă în evoluţia limbii o aduc scriitorii.

Din procesul de dezvoltare a limbii literare româneşti pînă în pragul secolului XX. se desprind cîteva probleme : problema unităţii, a originii şi elementelor constitutive şi a scrierii.

Secolul XVI – Coresi – impune în limba literară scrisă graiul vorbit în nordul Munteniei şi sudul Transilvaniei.

Limba lui Coresi este mai puţin arhaică, înlătură regionalismele -din fonetică şi vocabular, îmbunătăţeşte construcţia frazei, eliberînd-o, în bună măsură, de topica limbii slavone.

în partea originală a tipăriturilor sale (predoslovii, prefeţe şi epiloguri), limbajul e apropiat de graiul popular. „Palia de la Orăştie" – limbă vioaie, limpezită de arhaisme şi provincialisme, în mare măsură. Concluzii – Se pun bazele limbii literare româneşti.

Secolul XVII – *Varlaam* (Cazania), *Simion Ştefan* (Noul Testament de la Bălgrad – 1648), *Dosofteî* (Psaltirea... pre versuri tocmită – 1673), Biblia de la Bucureşti (1688), tradusă în timpul lui Şerban Can- tacuzino – Biblia lui Şerban Cantacuzino. Aceste scrieri religioase se ,-adresează românilor de pretutindeni.

Se enunţă problema normării limbii (Simion Ştefan), comparaţia cuvintelor cu banii – se precizează calea formării limbii literare co- •mune.

îmbogăţirea vocabularului pe calea împrumutului (neologisme – :Simion Ştefan), prin influenţa folclorului (Dosoftei).

Se dezvoltă stilurile : narativ artistic (Varlaam), stilul poetic (Do- :softei).

Secolul XVIII – Antim Ivireanu (didahiile). Stil metaforic (metafore, comparaţii, epitete) ; stil descriptiv. Dezvoltă stilul retoric prin .folosirea interogaţiei şi repetiţiei.

Secolul XVII – Moldova. Grigore Ureche (Letopiseţul Ţării Mol- .dovei), Miron Costin (Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron Vodă în- *>oo ace).*

— Limba se rupe de tiparul bisericesc, se promovează limba populară în scris (Grigore Ureche : limba unui scriitor popular, dar cu stilul studiat al omului de cultură).

— Se dezvoltă stilul narativ şi descriptiv ; procedee stilistice : comparaţia, enumeraţia, epitete, gradaţia ascendentă.

— Se îmbogăţeşte vocabularul cu cuvinte şi expresii din vorbirea •populară, proverbe, zicale, neologisme latine, polone (Miron Costin).

— Sintaxa şi topica latină, cu fraze ample, un stil personal (Miron modalitate proprie de expresie literară limbii -româneşti.

Grigore Ureche şi Miron Costin se ocupă de originea limbii române jk care după ei se trage din latina clasică.

Costin).

— Se realizează

Secolul XVIII – Ion Neculce (Letopiseţul Ţării Moldovei cu cele ■L 42 de legende istorice : „O samă de cuvinte).

Dezvoltă stilul oral şi popular – epitete, comparaţii, sentenţe, pilde populare. Graiul moldovenesc cu unele particularităţi evidente

? Scanned with OKEN Scanner

şi azi.. Vocabular bogat, variat.

Cronicarii munteni – Constantin Cantacuzino (Istoria Ţării Rumâ- neşti), Radu Popescu (Istoriile domnilor Ţării Rumâneşti).

Dezvoltă stilurile : polemic (Radu Popescu), ştiinţific literar, introduce neologisme greceşti, latine, italiene (Constantin Cantacuzino).

Literatura română premodernă[CDLXIII]

1. Şcoala ardeleană (mişcarea iluministă, ideologică, culturală, literară).

în împrejurările social-politice ale luptei românilor pentru drepturi civice egale cu ale celorlalte naţiuni din Transilvania (Unio trium nationum) un rol important l-au avut argumentele istorice şi lingvistice[1] privitoare la originea romană a poporului şi latinitatea limbii. Lucrarea lui Samuil Micu şi Gh. Şincai – Elementa linguae daco-romanae sive valachicae (1780) şi „Dialogul pentru începutul limbii române" de- Petru Maior (1812) sînt opere de bază pentru demonstrarea latinităţii limbii. Maior precizează că e vorba de latina populară. Importanţa dicţionarului de la Buda (1806). Izvorul primelor exagerări latinizante se află în aceste scrieri necesare însă istoric. Ele se vor accentua însă mai tîrziu Ia urmaşii şcolii ardelene, în cadrul curentului latinist (Massim, Laurian, Aron Pumnu, Timotei Cipariu, Eariţ şi alţii).

Prin lucrările reprezentanţilor ei (S. Micu, Gheorghe Şincai, Petru.'. Maior şi I. B. Deleanu) în domeniul limbii, se urmărea acordul limbii cu stadiul de dezvoltare a ştiinţelor moderne limba instrument de răs— pîndire a culturii, îmbogăţirea limbii române cu elemente din celelalte- limbi romanice ; necesitatea normării limbii, introducerea alfabetului, latin.

Pe planul limbii literare : funcţia estetică a limbii, strînsa corelaţie dintre idee şi cuvînt, dezvoltarea limbajului poetic (I. Budai De— leanu – „Ţiganiada").

2. *începuturile poeziei lirice culte* (poeţii Văcăreşti, Costache Cona- chi). Cultivarea limbii naţionale – influenţa folclorului, stilul poetic liric modern.

Literatura modernă (Secolul XIX – Scriitorii de la 1848).

1. Majoritatea scriitorilor au militat pentru o limbă literară care să aibă la bază graiul poporului. („Dacia literară" susţine programatic ideea).

2. Au combătut exagerările latiniste şi franţuzismele. Alecu Russo în „Cugetări", Costache Negruzzi în scrisorile : XIV, XV, XVI, XVII, intitulate. „Critică" ; Vasile Alecsandri în „Rusaliile şi Istoria unui gal- bîn", „Dicţionar grotesc", „Chiriţa la Iaşi", „lorgu de la Sadagura", B. P. Hasdeu în „Trei crai de la răsărit").

3. Ideea justă a îmbogăţirii limbii cu neologisme —■ I. Eliade Ră- dulescu – în. prefaţa „Gramaticii" – cere adaptarea neologismelor h- spiritul limbii române. Ulterior se raliază taberei latinizanţilor (Paralelism între limba română şi limba italiană). *Alecu Kusso* în „Cuge-

---

CDLXIII Clasificare şi periodizare aparţinînd prof. dr. docent Al. Piru.

tari” : neologisme dozate, admise după logica limbii. *Vasile Alecsandri* .•a constituit un moment important în dezvoltarea limbii literare artistice (varietatea stilului, bogăţia de imagini artistice, influenţa folclorului) ; a pregătit drumul marilor clasici : Eminescu, Creangă, Cara- giale.

— O contribuţie valoroasă în dezvoltarea limbii literare româneşti o aduce *Titu Maiorescu* – reprezentantul de frunte al criticii literare şi culturii noastre în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

După Unire, Maiorescu a înţeles necesitatea consolidării unităţii naţionale în primul rînd prin limbă.

De aceea, prima lucrare a lui va fi consacrată discutării unor principii de limbă, vitale pentru acea vreme.

1. problema ortografiei.
2. problema neologismelor.

Lucrări – probleme de limbă

1. „Despre scrierea limbii române” (1865) – alfabetul latin.
2. „Limba română în jurnalele din Austria” (1868) – atacă influenţele germaniste din limbă.
3. În cadrul Academiei, este însărcinat cu raportul asupra ortografiei <8 aprilie 1880) ; aplicarea reformei în 1904.
4. „Neologismele”, studiu (1881).

Ideea de bază în problemele limbii : „Limba în orice manifestare a ei – ca şi în expresiuni şi idiotisme – este un produs necesar şi instructiv al naţiunii, şi individul nu o poate niciodată modifica după raţiunea sa izolată”.

Principiul de bază în stabilirea ortografiei unei limbi trebuie să-l constituie „elementul uzului adoptat de mulţimea celor ce vorbesc – mzul ca lege superioară.

în „Direcţia nouă” – stabileşte importanţa principiului limbii vorbită de popor (1877) – aproape în aceiaşi termeni. De aici şi aprecierea limbajului folcloric în creaţiile culte.

T. Maiorescu este partizanul îmbogăţirii limbii prin neologisme – •dar acestea să fie strict necesare şi potrivite cu firea vocabularului limbii noastre (Combate pe latinizanţi, franţuziţi, germanizatori).

„Beţia de cuvinte de patologie literară” – 1873, „Oratori, retori -şi limbuţi” (1902) – capodopere ale pamfletului maiorescian – atacă gravele incorectitudini stilistice ale unor reprezentanţi ai literaturii şi culturii noastre (ex. Pantazi Ghica) şi dovedesc calităţile deosebite ale fitilului lui T. Maiorescu : precis, clar, senteţios şi armonios (concepţii clasiciste).

Rolul lui Titu Maiorescu în lupta pentru cultivarea limbii române .a fost apreciat de cel mai mare creator de limbă poetică : M. Eminescu.

încheiere

Se subliniază în mod vădit de-a lungul veacurilor efortul oamenilor de cultură, animaţi de patriotism, de a dezvolta şi perfecţiona limba literară românească.

Marii clasici : Eminescu, Creangă, Caragiale au reprezentat momente culminante şi cheie în evoluţia limbii literare artistice.

O Scanned with OKEN Scanne

„O sama de cuvinte" – izvor de inspiraţie în literatura noastrâ

A. Plan dezvoltat

Introducere

„O samă de cuvinte” face parte din „Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija-Vodă pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat” (1743).

Pentru prima dată, tradiţia orală, folclorică, îşi face loc intr-o-lucrare cultă ; alături de izvorul scris, Neculce pune imaginea pe care şi-a creat-o poporul despre evenimente sau personaje istorice.

Cuprins

I. *Locul capitolului* „O *samă de cuvinte” în opera lui Neculce.*

1. Cele 42 de legende istorice preced cronica propriu-zisă (scrisă spre bătrîneţe, „din audzitele celor bătrîni boieri” şi din „aşa ştiinţă”.. Cele 42 de legende istorice – „O samă de istorii mai alese” – dovedesc utilizarea pe scară largă a tradiţiilor populare – mai mult decît de ceilalţi cronicari.

2. Afirmaţia că „în letopiseţ nu sînt scrise” nu trebuie luată ad-litteram”[1].

Se pot stabili sursele în lucrările anterioare, de exemplu : Legenda: care explică numele familiei Movilă („Aprodul Purice”) se află şi în cronica lui Ştefan cel Mare tradusă în limba germană.

Legenda despre Dumbrava Roşie – în cronica lui Grigore Ureche. Genealogia Mavrocordaţilor din legenda 21 seamănă, pînă la un punct, cu cea din : „Istoria ieroglifică” „Dimitrie Cantemir”).

3. Operă totuşi aparte, cu caracter literar, folcloric, conţinut educativ, fără ostentaţie, sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrî- nesc, naraţiunea simplă, populară[CDLXIV CDLXV].

II. *Legendele ca izvor de inspiraţie*

1. Scriitorii din secolul al XlX-lea, în frunte cu Vasile Alecsandri, au prelucrat poetic legendele.

Exemplificări : V. *Alecsandri:* „Altarul monastirei Putna”, „Movila lui Burcel”, „Visul lui Petru Rareş”, „Dumbrava Roşie”. C. *Negruzzi* („Aprodul Purice”, cu subtitlul „anecdot istoric”). D. Bolintmeanii („Legende istorice” : „Daniel Sihastru”, „Muma lui Ştefan cel Mare”, „Codrul Cosminului”, „Dumbrava Roşie”, „Cupa lui Ştefan”). *Glieorghe*

CDLXIV* Istoria literaturii române vechi, voi. I. Ed. Academiei, pag. 655.
CDLXV Idem, pag. 656 (cap. scris de Al. Piru).

Asachi – (,.Legende”) – s-a străduit să alcătuiască o mitologie literară română, bazîndu-se pe tradiţia populară.

2. *Mihail Sadoveanu* menţionează despre cronica lui Neculce «că ea cuprinde „tot sufletul poporului, variat ca o primăvară de la noi”. Faptele romanului istoric „Zodia cancerului sau Vremea Ducăi Vodă” .sínt cunoscute din comentariile cronicarului[CDLXVI], dar şi din legendă. Evocarea lui Ştefan cel Mare – în „Fraţii Jderi”, dar şi în „Viaţa lui Ştefan cel Mare” – se încheagă şi din cronica lui Grigore Ureche (portretul sobru, lapidar), dai' şi din legendele despre Ştefan din „O samă ■de cuvinte” (9 legende redau fapte şi trăsături ale marii figuri de domnitor din istoria Moldovei).

„O samă de cuvinte” a oferit scriitorilor noştri o gamă variată şi bogată de procedee artistice, de la cele populare pînă la cele ale povestirii culte.

încheiere

Opera lui Neculce – şi mai ales „O samă de cuvinte” – face tre-cerea de la literatura istorică la cea artistică.

Scriitorii secolului al XIX-lea, cei de mai tîrziu şi chiar cei de azi ■găsesc în legendele cronicarului moldovean izvoare nesecate de inspiraţie.

CDLXVI- (AI. PiJu)°ria hteraturii roraâne vechi voi. I, Ediţia

O sama de cuvinte – izvor de inspiraţie în literatura noastrâ

B. Lucrare

„O samă de cuvinte” „ce sîntu audzite din om, de oameni vechi şi bătrîni, şi în letopiseţu nu sînt scrise... Deci cine va ceti şi le va crede, bine va fi, iară cine nu le va crede, iară va fi bine, cine pre cum ii va ' fi voia, aşa va face”.

Astfel îşi introduce cronicarul moldovean, Ion Neculce, cele 42 de legende istorice, culese din popor şi prelucrate de el, în „Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija-vodă-pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat (1661—1743), cronică ce continuă pe cea a predecesorilor Grigore Ureche şi Miron Costin.

într-o vreme cînd istoria era scrisă de reprezentanţi ai boierimii din perspective ideologice feudale, „O samă de cuvinte” aduce o optică, nouă, progresistă, în istorie şi anume felul în care poporul înţelege şi apreciază evenimentele sau personajele istorice.

Ca şi Nicolae Bălcescu – mai tîrziu – Neculce socoteşte şi folclorul un izvor al istoriei, pentru că, zice cronicarul, poat „nimeni nu să ştie mai bine ca poporul, cîte se petrec la o ţară”.

Autorul era constient de caracterul semireal al şi nu legendelor motive istorice sau ştiinţifice l-au făcut să le („cin încredinţeze scrisul

va ceti şi le va crede, bine va fi”), ci plăcerea de a transmite urmaşilor nişte tradiţii, care altfel s-ar fi pierdut. Cele 42 de legende istorice – „O samă de cuvinte istorii mai alese” – dovedesc utilizarea pe scară largă a tradiţiilor populare mai mult ca la cronicarii anteriori.

. – [1]?. ”° samă de cuvinte”, pentru prima dată, tradiţia orală, folclorică îşi face loc în mare măsură într-o lucrare cultă. Este o operă cu conţinut istoric, dar în haină populară. Interpretarea şi realizarea artistică ~ constituie o inovaţie progresistă şi valoroasă în istoriografia noastră veche, pentru că, alături de izvorul scris, Neculce pune imaginea pe care şi-a creat-o poporul despre evenimente sau personaje istorice.

Afirmaţia însă a cronicarului că trebuie luată ad-litteram”[1]. C_ _____

Aşa de exemplu legenda care explică numele'

..în letopiseţ nu sínt scrise” nu Se pot stabili surse în lucrările anterioare.

[1] familiei Movilă (Apró- in limba în cronica lui Li3vila Grigore

Se a î* *n cronica lui Ştefan cel Mare, tradusă î germana. Legenda despre Dumbrava Roşie _____

Ureche. Genealogia Mavrocordaţilor din legenda nr. 21 seamănă, pînă la un punct, cu cea din „Istoria ieroglifică" (Dimitrie Cantemir). Academiei, 1964, pag.

Opera, totuşi, înscrie un caracter aparte. Ceea ce dă farmec deosebit legendelor este conţinutul lor educativ (vădit sentiment patriotic) fără ostentaţie, sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrînesc, naraţiunea simplă populară[CDLXVII].

Conţinutul lucrării „O samă de cuvinte" este foarte felurit. O parte din povestiri se referă la personalităţi proeminente din istoria Moldovei •(în majoritate domni), cînd la oameni mai puţin cunoscuţi (printre ei, chiar unii domni, de pildă Radu-Vodă sau Gaşpar-Vodă), cînd, mai Tar însă, la oamenii simpli (tătarul care se sinucide cînd află că oşteanul omorît de el era un hatman polonez). Altele se referă la întîm- plări particulare din viaţa personajului respectiv (cele despre Gheorghe Ştefan şi Ştefăniţă, fiul lui Vasile Lupu) şi au un caracter anecdotic. Nu le este străin nici caracterul de aventură aşa cum sînt cele în legătură cu „domnul pribeag" Gheorghe Ştefan sau cu marele erudit – Nicolae Milescu – Spătarul care călătoreşte, în misiune oficială, din însărcinarea ţarului Alecsie Mihailovici, în întinsa ţară a chitailor (chi- mejilor) sau cu metamorfoza numelui acestuia – după o serie de întîm- plări de la Nicolae Milescu Spătarul la Nicolae Cîrnul.

O legendă interesantă este cea despre Gheorghe Ghica, copilul de arbănaş, care, după o viaţă plină de peripeţii, ocupă, spre bătrîneţe, tronul Moldovei, cu ajutorul tovarăşului său de joacă, ajuns, tot în Tirma unor aventuri extraordinare, mare vizir al împărăţiei turceşti (legenda nr. 37). Povestirea este sobră şi condensată, faptele complexe se îmbină firesc, sînt pline de neprevăzut şi subiectul se construieşte pe schema unui basm oriental.

Naraţiunea se apropie mai mult de nuvelă decît de legendă. Ne- culce creează două caractere cu valoare de generalitate, două tipuri literare ; cel al prietenului adevărat, care-şi ţine cuvîntul dat în copilărie („de vor găsi pită, să se ajute" ; ...„De ai uitat tu, dar eu n-am uitat" – Vizirul) şi acela al omului corect şi modest care nu-şi trădează domnitorul, se roagă să nu-l mazilească (Ghica). Povestea poate fi adevărată pentru că vizirul Ahmed Kiipruli l-a făcut domn al Moldovei pe Gheorghe Ghica în anul 1658. Cronicarul participă afectiv la acţiune, utilizează dialogul şi stilul direct este frecvent în povestire.

Comentariile şi reflexiile dau savoare operei şi personajele parcă trăiesc sub ochii noştri.

Schiţa biografică cu valoare de portret literar despre Spătarul Nicolae Milescu pune în lumină viaţa plină de peripeţii, caracterul aventuros al marelui învăţat moldovean, dar şi preţuirea deosebită pe care i-a dat-o ţarul Rusiei, Alecsei Mihailovici – Petru.

Un bun subiect de nuvelă oferă legenda nr. 20.

în legendă, se vorbeşte despre fiica lui Radu (Mihnea) care a fugit eu o slugă în codru). Voievodul a făcut „năvod" de oameni şi

---

CDLXVII Istoria literaturii române vechi voi. I, Editura Academiei, 1964, pag. 656 (Al. Piru).

a prins-o la un loc numit Fîntîna cerbului. Slugii i-a tăiat capul, iar pe fată a surghiunit-o într-o mănăstire. Legenda l-a inspirat pe C. Negruzzi care reia episodul în ..Flora română”.

O legendă despre capriciile lui Ştefăniţă Lupu, care se amuza silind pe boieri să încalece pe cai fără frîu, a servit ca izvor de inspiraţie poeziei lui Gheorghe Coşbuc, „Ştefăniţă Vodă”.

Bogăţia de fapte şi de personaje din „O samă de cuvinte”, originalitatea artei, compoziţiei impusă tocmai de natura conţinutului, nuanţarea lor, le-au făcut să servească ca izvor de inspiraţie multor scriitori din secolul al XlX-lea, în frunte cu Vasile Alecsandri. Mesajul patriotic declarat al legendelor era un bun exemplu pentru poezia cu caracter politic cerută de epoca de adînci transformări naţionale şi sociale a secolului al XlX-lea.

Faptele de vitejie şi de adevărat umanism ale unor domnitori cu dragoste de ţară şi popor cum este Ştefan cel Mare (în ,.O samă de cuvinte” figura „Soarelui Moldovei” este schiţat în 9 legende) au rămas vii în conştiinţa poporului care nu putea să-i aducă un alt omagiu decît cîntarea în creaţii populare, sub forma miticului şi legendarului. Creaţiile culte au păstrat acest nimb. Chiar dacă povestirea n-a fost reprodusă în întregime în opera cultă, esenţa motivului nu s-a diluat cu nimic prin redarea lui unilaterală sau fragmentară.

Legendele s-au pretat mai bine la prelucrări poetice decît la compoziţii epice, datorită conţinutului şi formei lor – naraţiuni scurte, pline de mişcare, vioiciune.

Astfel legenda mănăstirii Putna (Ştefan cel Mare ar fi ucis un copil de casă care ar fi tras cu arcul mai departe decît el), Neculce o descifrase dintr-o inscripţie pe un clopot ; versificînd-o în „Altarul mănăstirii Putna”, Vasile Alecsandri neglijează însă a doua parte a legendei, despre paharul de jasp al lui Ştefan, spart de nişte zlotaşi. în a treia domnie a lui Racoviţă, pe vremea egumenului Mihail Chisiliţă. Poate poetul nu a găsit semnificaţii prea deosebite în acest fapt de nu l-a transpus artistic. Motivul a fost tratat însă de Bolintineanu. în „Cupa lui Ştefan”, în chip convenţional, retoric.

După modelele neculciene, Vasile Alecsandri mai scrie „Movila lui Burcel”, „Visul lui Petru Rareş”, „Dumbrava Roşie” (legendele nr. 7, 8, 11), ca răspuns al generaţiei de scriitori progresişti la chemarea programatică a „Daciei literare”.

C. Negruzzi în „Aprodul Purice” (anecdot istoric), se inspiră din legenda nr. 5 a lui Neculce – şi poemul s-ar fi încadrat într-o proiectată epopee naţională : „Ştefaniada”.

Poemul, de o largă dezvoltare epică, se construieşte în jurul lui Ştefan cel Mare, privit ca domn şi erou legendar. Naraţiunea este întreruptă de comentarii lirice, se exaltează eroismul poporului, lupta pentru apărarea ţării de cotropitorii străini. Vocabularul şi expresia populară dau poemului un aer de prospeţime. După expresia lui N. lorga. ’.’.P[1]. Purice” este „cea dintîi încercare de a îmbrăca în versuri istoria naţională”.

Volumul de poezii al lui D. Bolintineanu „Legende istorice” conacra inspiraţiei din „O samă de cuvinte” cîteva bucăţi : „Daniel Sihas

tru”, „Muma lui Ştefan cel Mare” (din legenda nr. 4), „Codrul Cosmi- nului”, „Dumbrava Roşie”.

Legate de tradiţia cronicărească şi populară sînt şi unele legende (volumul „Legende”) şi balade ale lui Gh. Asachi – publicate între 1836—1860 – cum este „balada” „Ştefan cel Mare înaintea Cetăţii Neamţu”. Motivul este bine cunoscut şi l-a inspirat şi pe D. Bolintineaiiu în „Mama lui Ştefan cel Mare”. Asachi introduce un „bis” final la fiecare strofă, pentru că „Balada” se întocmise pentru a fi cintată de elevi. Gheorghe Asachi s-a străduit în „Legende” să alcătuiască o mitologie literară română, bazîndu-se pe tradiţia populară.

Marele rapsod epic al istoriei poporului nostru – Mihail Sadoveanu – exprimă cu mîndrie că opera lui Neculce „i-a fost carte de căpătîi”, că ea cuprinde „tot sufletul poporului variat ca o primăvară de la noi” (...) ; „în imaginile limbii simple şi înţelepte a adunat comori de frumuseţi artistice”. Cronicarul l-a introdus pe scriitor în istoria Moldovei, în faptele care alcătuiesc substanţa epică a romanului ..Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă” – în special comentariile cronicarului despre „vremea Ducăi-Vodă” (caracterizarea vieţii disolute a fiilor lui Ruset şi îngăduinţa acestuia din urmă, episodul tăierii boierilor, semnele dumnezeieşti, nunta Catrinei şi altele sînt din sursă ne- culciană) – i-au oferit lui Sadoveanu imagini variate ale domnitorului şi epocii. La Neculce a găsit „expresia colorată şi plastică, alternanţa de zîmbet şi tristeţă”.

Evocarea lui Ştefan cel Mare şi a domniei lui în „Fraţii Jderi”, dar şi în „Viaţa lui Ştefan cel Mare” se încheagă şi din cronica lui Gri- gore Ureche (portretul sobru, lapidar), dar şi din legendele despre Ştefan din „O samă de cuvinte”.

În „O samă de cuvinte” scriitorii noştri nu au găsit doar motivele legendare dar şi mijloace ale realizării culorii şi atmosferei de epocă printr-o gamă variată, bogată, de procedee artistice, motive pe care le-au prelucrat şi în versuri şi în proză. Trăsăturile morale ale portretelor schiţate de Neculce în legende au constituit pentru scriitorii culţi axa centrală în tipizarea personajelor istorice.

Naraţiunea vie, participarea afectivă a povestitorului, oralitatea stilului, gradaţia acţiunii din cele 42 de legende ale lui Neculce constituie un fond artistic ale cărui resurse au alimentat portretizarea lui Ştefan cel Mare în întreaga literatură română. Mai ales în romanul istoric sado- venian aceste caracteristici ale artei cronicarului şi-au dobîndit maxima dezvoltare.

Opera lui Neculce – şi mai ales – „O samă de cuvinte” face trecerea de la literatura istorică la cea artistică.

Scriitorii noştri cei de ieri şi cei de azi, au găsit şi găsesc m .egen- dele cronicarului moldovean izvoare nesecate de inspiraţie.

Scriitorii generaţiei de la 1848 şi folclorul

Scanned with OKEN Scanner

A. Plan

Subiectul poate fi sistematizat în mai multe feluri :

1. prin enumerarea activităţii fiecărui autor în domeniul folclorului ;

2. prin trecerea în revistă a preocupărilor pentru folclor, privind :

a) munca de culegere şi clasificare, b) idei ale studiilor şi articolelor despre folclor, c) folosirea folclorului ca izvor de inspiraţie în făurirea literaturii culte naţionale.

Varianta I

Introducere

1. Interesul pentru folclor pînă în perioada de la 1848 (mitropolitul Dosoftei, Antim Ivireanul, cronicarii moldoveni şi în special Neculce, Dimitrie Cantemir, Anton Pann, poeţii Văcăreşti).

2. Cauzele orientării intense spre folclor în preajma revoluţiei de la 1848 :

a) Folclorul constituie o dovadă a drepturilor noastre naţionale şi a unităţii de neam.

b) Curentul romantic, care pătrunde în literatura noastră, îşi îndreptase în celelalte literaturi atenţia către folclor (Herder, Merimee, Maizner, Macpherson).

c) Literatura 'noastră la începuturile ei, excesiv imitativă în anumite domenii, îşi creează un făgaş propriu plecînd de la sursele folclorice.

Cuprins

Nicolae Bălcescu:

1. Observaţii despre valoarea documentară a literaturii populare *(Prospectul Magazinului istoric pentru -Dacia,* „Cuvînt preliminariu la izvoarele istoriei românilor”).

2. Aprecieri asupra răsfrângerii în folclor a specificului naţional (Precuvîntarea la „Cîntarea României” în *România viitoare).*

3. Dorinţa^ exprimată, dar neîmplinită, de a alcătui o culegere de poezie populară (corespondenţa cu Vasile Alecsandri).

4.Folosirea informaţiilor din producţiile populare în opera sa, precum şi fondul legendar al caracterizării unor personalităţi istorice

(Istoria lomânilor supt Mihai voievod Viteazul[44], ,»Questions économiques des principautés danubiennes[44]).

Mihail Kogălniceanu

1. Afirma şi el rolul de informare istorică al folclorului (Corespondenta cu Sturza, Introducere la *Arhiva românească).*

2. în studiul „Literatura română sau valahică[44], studiu scris în limba germană, şi menit a aduce la cunoştinţa străinătăţii trăsăturile şi aspiraţiile naţiunii române, el socoate folclorul drept baza literaturii noastre. Considerarea folclorului ca una din principalele surse ale literaturii naţionale revine în însemnatul manifest cultural : „Introducţia[44]- la *Dacia literară.*

3. Restrînsa sa contribuţie de culegător (Scene pitoreşti din obiceiurile poporului : „Un nou chip de a face curte[44]).

Constantin Negruzzi

în studiul său „Scene pitoreşti din viaţa Moldavie[44], „Cîntece populare- ale Moldavie![44], contingent cu articolul lui Mainzer : „Musique et chants populaires de l'Italie[44], el lărgeşte aria de cerectări folclorice :

1. Defineşte valoarea de document social, istoric şi psihologic a literaturii populare.

2. Face o primă încercare de clasificare a cîntecului popular : ostăşesc sau istoric, religios, de dragoste, de nuntă şi voinicesc.

3. încearcă să stabilească trăsăturile specifice ale folclorului românesc : isteţime şi duh satiric.

4. Caută rădăcina unor refrene şi formule tradiţionale, cum e „frunză verde[44].

„Cîntecele populare ale Moldavie![44] cuprind un material folcloric bogat,, avînd importanţă şi în culegerea cîntecelor populare. Pe lîngă folclorul literar, conţin referiri la cel muzical şi coregrafic. Elementele folclorice din opera lui Negruzzi sînt legendar eroice şi satirice (Păcală şi Tîndală, Istoria unei plăcinte, Toderică, Aprodul Purice, Sobieţki şi românii).

Alecu Russo

Ajutorul dat de Alecu Russo pentru făurirea primei culegeri folclorice. Observaţii asupra valorii folclorului :

1. însemnătatea sa ca document social-istoric „Poezia poporală[44] r „Datinile, poveştile, muzica şi poezia sînt arhivele popoarelor[44]. Scriitorul citează informaţii preţioase găsite în cîntecele populare : atestarea comerţului Moldovei cu Veneţia, inexistentă în cronici.

2. Clasificarea poeziei populare în cîntece bătrîneşti, de frunză, doine şi hore („Poezia poporală[44]).

3. Importanţa dată valorii estetice a folclorului. Analiza mai ampla a baladei („Poezia poporală[44], „Holera"), rolul limbii creaţiilor populaie în formarea limbii literare („Poezia poporală[44], „Cugetări[44]). .

4. Considerarea literaturii populare ca sursa a creaţiei culte (ot- zia poporală, Cugetări).

5. Specificul naţional al folclorului (Poezia poporala)..

6. Spulberarea imaginii idilic-romantice a haiduciei şi înlocuirea ei cu una realistă reieşind din balada populară (Studie moldovana, Soyeja).

7. Influenţa folclorului asupra operei lui Russo („Piati a teiu.ui , „Stînca corbului[44], „Amintiri[44], „Cîntarea României).

1
9Î

O Scanned with OKEN Scanne

Vasile Alecsandri

întocmirea primei culegeri de poezie populară, apărută sub titlul „Poezii populare – balade (cîntece bătrîneşti), adunate şi îndreptate de V. Alecsandri” (1852—1853). Observaţii asupra însemnătăţii folclorului.

1. Alecsandri subliniază valoarea estetica a folclorului : „O comoară nesfîrşită de frumuseţi originale care dovedesc geniul poporului” (Românii şi poezia lor). Studiul „Românii şi poezia lor relevă fantezia şi bogăţia de idei a expresiilor populare, sugestivitatea lor, forţa generalizatoare a imaginii artistice folclorice.

2. Clasificarea poeziilor populare în trei mari diviziuni : cîntece bătrîneşti sau balade, doine, hore (Prefaţă la culegerea de folclor). Se încearcă definirea caracteristicilor fiecărei specii.

3. Valoarea socială, patriotică şi artistică a Culegerii lui Vasile Alecsandri şi rolul ei în dezvoltarea literaturii originale.

Opera lui Alecsandri şi -izvoarele ei folclorice : Poezia :

a) utilizarea motivelor populare ale cîntecului bătrînesc (balada romantică „Groza” cu subiect din viaţa haiducească) ;

b) preluarea motivelor liricii populare într-o formă foarte apropiată cu respectarea versificaţiei şi ritmului modelului folcloric („Baba Cloanţa”, „Strunga”, „Andrii Popa”, „Cîntic haiducesc”) ;

c) folosirea elementelor de basm şi legendare („Mărioara Florioara”, „Altarul mănăstirii Putna”, „Visul lui Petru Rareş”, „Legenda ciocîrliei”, „Legenda rîndumcii”, „Dan, căpitan de plai”, „Dumbrava roşie”, „Grui Sînger”) ;

d) poezia de dragoste a lui Alecsandri constituie, datorită izvorului folcloric, o cotitură în lirica noastră erotică unde răsunau acordurile neonacreontice ale Văcăreştilor şi jelaniile lui Conachi (ciclul Doine).

Proza:

Ca la Negruzzi, intervin eroii comici populari („Păcală şi Tîndală, dialog despre unire”).

Dramaturgia:

Monologurile comice şi vodevilurile sînt tributare teatrului de păpuşari şi cîntecelor satirice populare. Forţa critică şi pamfletară la adresa racilelor vremii e fundamentată pe elemente folclorice („Iaşii în carnaval”, „Sînziana şi Pepelea”).

Încheiere

Polemica în jurul valorii poeziei populare şi a culegerii lui Alecsandri, între Duiliu Zamfirescu şi Maiorescu, a dus la precizarea pe arg în expunerile conducătorului Junimii a caracteristicilor literare şi a rolului folclorului în dezvoltarea beletristicii noastre („Asupra poeziei populare”, „în chestia poeziei populare”).

Descoperind şi utilizînd tezaurul folcloric, scriitorii de la 1848 au pu u fi pionieri în făurirea literaturii naţionale, în diversele domenii ale acesteia.

Varianta a II-a

Scanned with OKEN Scanner

Introducere – Identică faţă de varianta I.

Cuprins

Munca de culegere şi clasificare a materialului folcloric în perioada de la 1848.

1. Publicarea de material folcloric în cadrul studiilor de specialitate şi articolelor despre folclor („Scene din viaţa Moldaviei”, „Cîntece populare ale Moldaviei” de C. Negruzzi).
2. Rolul de culegător al lui Alecu Russo în alcătuirea primei noastre colecţii folclorice datorită lui Vasile Alecsandri.
3. Culegerea lui Vasile Alecsandri, intitulată „Poezii populare, balade (cîntece bătrîneşti”, 1852—1853, eveniment deosebit de însemnat atît în folcloristică cît şi în dezvoltarea literaturii culte naţionale.
4. Clasificări ale materialului folcloric :

a) Negruzzi în „Scene pitoreşti din viaţa Moldaviei”, „Cîntece populare ale Moldaviei” face prima clasificare a cîntecelor în : ostăşesc sau istoric, religios, de dragoste, de nuntă şi voinicesc ;

b) Russo în „Poezia poporală” face împărţirea în cîntece bătrîneşti, de frunză, doine, hore ;

c) Alecsandri în culegerea sa folclorică le grupează în Prefaţă şi cuprins în trei mari compartimente : cîntece bătrîneşti sau balade, doine, hore.

5. Probleme esenţiale care se desprind din studiile şi articolele despre folclor şi observaţiile asupra literaturii populare din alte lucrări :

a) valoarea documentară a folclorului (Bălcescu în Prospectul *Magazinului istoric pentru Dacia,* în „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei românilor”), Kogălniceanu în corespondenţa cu Sturza, în Introducerea la revista *Arhiva românească,* Negruzzi în „Scene pitoreşti din viaţa Moldaviei”, „Cîntece populare ale Moldaviei”, Russo în „Poezia poporală”, unde exprimă limpede „datinile, poveştile, muzica şi poezia sînt arhivele popoarelor” ;

b) valoarea estetică a folclorului : Alecu Russo după consideraţii generale („Poezia poporală”) se opreşte în special asupra baladei („Holera”) şi asupra limbii în creaţia populară („Poezia poporală”, „Cugetări”), Vasile Alecsandri se ocupă cel mai mult şi cu mare entuziasm de frumuseţea literară a folclorului („Românii şi poezia lor”, Prefaţa la culegerea sa de poezii populare). El relevă fantezia, sugestivitatea, forţa generalizatoare a imaginii artistice din poezia populară ;

c) folclorul reflectă specificul naţional al poporului nostru (Bălcescu : Precuvîntare la „Cîntarea României” în *România viitoare,* Russo în „Cugetări”, „Piatra teiului”, Vasile Alecsandri în „Românii şi poezia lor”) ;

d) considerarea folclorului ca sursă principală a literaturiiciute. (Kogălniceanu în „Limba şi literatura română sau valahică”; însemnătatea manifestului „Introducţie” la *Dacia literară,* în făurirea literaturii noastre naţionale îndrumînd la îndreptarea către izvoarele folclorice ; Russo în „Poezia poporală[CDLXVIII], „Cugetări” ; Vasile Alecsandri consideră că întreaga sa activitate poetică se datorează contactului cu folclorul : „Dacă Dumnezeu şi timpul m-au făcut poet (...), aceasta am s-o mulţumesc numai poporului român din care m-

CDLXVIIIanterioară.

am născut şi care cuprinde în sinul său o comoară nesecată din cea mai sublimă poezie” ;

e)influenţa folclorică asupra operei literare a scriitorilor generaţiei de la 1848[CDLXIX].

1. genul liric (doina, cîntecul) : Vasile Alecsandri este puternic în- rîurit de lirica populară în poezii apropiate ca fond şi formă de modelul folcloric („Cîntic haiducesc”, „Doina”). La el se observă contribuţia importantă a izvorului folcloric în transformarea liricii erotice, unde înainte predominau neonacreontismul Văcăreştilor şi jelaniile lui Conachi. Alecu Russo preia tropi şi figuri de stil din lirica populară şi tonalitatea doinei în „Cîntării României” ;

2. genul epic (balada). Regăsim motivele baladei populare la Vasile Alecsandri în poeme ample cu caracter fantastic legendar, cum e „Dan, căpitan de plai”, „Dumbrava roşie”, „Grui Sînger” sau în poezii romantice ca „Groza” (legenda) – Legenda istorică generează în opera lui Negruzzi. prin intermediul cronicăresc opere în versuri („Aprodul Purice*[4]) şi în proză – Sobieţki şi românii”. Bălcescu în „Românii supt Mihai voievod Viteazul” îşi caracterizează eroul cu ajutorul fondului legendar folcloric. Legendele naturii îi inspiră lui Russo „Piatra teiului”, „Stânca corbului” şi lui Alecsandri „Legenda ciocîrliei” şi „Legenda rîn- dunîcii”. Basmul pătrunde adînc în opera paşoptiştilor fie în întregime, fie prin personaje şi formule (Negruzzi, „Păcală şi Tîndală” ; Russo, „Cîntarea României” ; Alecsandri : „Vînt de primăvară”, feeria „Sîn- ziana şi Pepelea”. (Proverbul) Proverbul utilizat în special de Negruzzi în „Păcală şi Tîndală”, proză considerată de către G. Călinescu drept un izvor al comicului lui Anton Pann şi Creangă ;

3. genul dramatic. Teatrul de păpuşari influenţează opera lui Alecsandri ; „Cîntecele comice”, „Iaşii în carnaval”.

încheiere – identică cu varianta I.

În cazul formulării diferite a subiectului, dacă acesta cere expunerea fie numai a activităţii de culegere şi cercetare, fie a influenţei folclorului asupra literaturii culte, va fi desigur lărgit şi aprofundat acel capitol, prin înmulţirea comentariilor analitice şi exemplelor, celelalte părţi fiind menţionate eventual, pe scurt, în linii generale, sau se va renunţa la ele cu desăvîrşire.

, B. Lucrare

Interesul pentru folclor s-a manifestat o dată cu primii paşi ai literaturii scrise atît în literatura religioasă la mitropoliţii Dosoftei şi Antim Ivireanul, ca şi la cronicarii moldoveni, care folosesc în operele lor topica, tropii, ba uneori şi versificaţia şi ritmul din

---

CDLXIX Putem urmări această influenţă asupra fiecărui scriitor în parte, sau după cum s-au infiltrat în speciile literaturii culte elemente ale genurilor creaţiei populare. Vom utiliza cea de-a doua posibilitate, căci prima se poate uşor extrage din varianta

creaţia populară. El s-a dezvoltat la Neculce, Dimitrie Cantemir şi Al. Hasdeu care reproduc material folcloric în lucrările lor istorice, comentîndu-l şi stu- diindu-l cu mijloacele ştiinţifice ale vremii. Producţiile populare citadine sînt cunoscute din culegerile şi prelucrările deosebit de originale ale lui Anton Pann (,,Povestea vorbei"), iar folclorul lăutăresc pătrunde în versurile poeţilor Văcăreşti.

Dar abia în preajma Revoluţiei de la 1848, apropierea de folclor capătă o mare însemnătate în dezvoltarea literaturii naţionale. Acum scriitorii militanţi văd în el una din posibilităţile de a dovedi drepturile noastre asupra pămîntului străbun şi de stabilire a unităţii noastre de neam. Călătoriile prin ţară ale reprezentanţilor generaţiilor de la 1848 îi pun în contact cu datinele, cîntecele şi dansurile populare în care se manifestă fiinţa noastră naţională din timpurile cele mai vechi. Scriitorii de la 1848 devin asidui culegători de folclor şi publică primele colecţii de literatură populară în care specificul naţional îmbracă măiestre forme artistice. Ei le oferă conştient drept model creatorilor. La orientarea literaturii noastre culte către folclor contribuie şi curentul romantic care pentru prima oară atrăsese în alte beletristici atenţia asupra tezaurului popular şi mitologic al fiecărui neam. Herder şi romanticii germani au cules şi prelucrat literatura populară, Merimee se preocupa de etnografia ilirilor, poemele ossianice se inspiră din fondul legendar popular. Ca studiu este interesant de semnalat articolul lui J. Mainzer, publicat în 1835 în *Revue des deux mondes* şi intitulat : „Musique et chants populaires de l'Italie", care va exprima idei asemănătoare cu cele de mai tîrziu ale lui Negruzzi şi Russo.

Creatorii unei beletristici originale, a cărei necesitate stringentă se simţea la noi, într-o perioadă cînd încă nu se făcea diferenţierea între traduceri, adaptări şi lucrări proprii, vor recurge la sursele tradiţiei populare cu mult succes. Majoritatea scriitorilor de la 1848 şi-au exprimat opiniile lor despre folclor, au fost înrîuriţi de creaţia populară.

Nicolae Bălcescu. Nicolae Bălcescu a făcut o serie de observaţii despre valoarea documentară a literaturii populare. în cadrul Prospectului referitor la materialul menit să intre în paginile *Magazinului istoric pentru Dacia,* este menţionat la loc de cinste capitolul referitor la creaţia populară : „tradiţionalul românesc va cuprinde deosebite poezii şi tradiţii populare ale românilor cu interes istoric". în „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei românilor", Bălcescu a acordat mare însemnătate folclorului ca izvor istoric : „Cei dintîi istorici au fost poeţii. Poeziile populare sînt un mare izvor istoric". Pentru concepţia istorică a lui Bălcescu, care se bizuia pe faptul că istoria o făureşte poporul, (în cronici nu se găseau decît vieţile domnilor, fără referiri la viaţa poporului) descoperirea datelor din folclor are o deosebită importanţă. De aceea, el recomandă o culegere a poeziilor şi poveştilor ce circulă pe cale orală şi cere în această privinţă ajutorul tuturor locuitorilor ţării. Bălcescu consideră că pentru a putea servi drept informare, poeziile trebuiesc reproduse aşa cum le spun ţăranii, preconizînd astfel culegerea ştiinţifică a folclorului, fără îndreptările care există în colecţia lui Alecsandri. Despre manifestarea specificului naţional în poezia populară. Bălcescu a vorbit cu căldură în Precuvîntarea la „Cîntarea României", apărută în revista *România viitoare.* „Sufletul naţiei,

scria el, ni se arată aşa de lămurit şi frumos, în cîntecele şi poeziile populare". În opera lui de bază, „Românii supt Mihai voievod Viteazul", Bălcescu dorea să se sprijine pe materialul legendar popular. A fost chiar preocupat de găsirea unei balade populare despre marele domn care a înfăptuit pentru un moment unirea ţărilor româneşti ; dar în exil, departe de meleagurile natale, Bălcescu e nevoit să roage pe alţii să-i îndeplinească această dorinţă. El îi cere lui Vasile Alecsandri să-i trimită o astfel de producţie, dar balada nu a fost găsită la timp, iar moartea timpurie l-a împiedicat pe Bălcescu să-şi termine opera. Istoricul muntean a avut intenţia de a alcătui şi el, ca şi prietenul său din Moldova, o culegere a cîntecelor populare ale Ţării Româneşti. Ca multe alte planuri, pe care le-a nutrit luptătorul revoluţionar, s-a stins şi acesta, o dată cu el. între manuscrisele lui Bălcescu s-a găsit totuşi răzleţ un cîntec haiducesc fără titlu.

Ca istoric, Bălcescu, credincios principiilor enunţate în „Cuvîntul preliminariu la Izvoarele istoriei românilor", a folosit adesea datele so- cial-istorice din tradiţia populară. Un material folcloric variat îi oferă lui Bălcescu posibilitatea de a împleti în naraţiunea sa numeroase elemente ale tradiţiei populare orale. Spre deosebire de Neculce, el nu compartimentează separat aceste informaţii, ci le topeşte în firul documentelor exacte atît pentru a realiza o largă frescă socială, cit şi pentru a-şi caracteriza mai viu eroii. Bălcescu şi-a conceput opera „Românii supt Mihai voievod Viteazul" ca o epopee populară şi de aceea, desigur, un episod ca cel al întîlnirii dintre Mihai şi călăul întărea impresia de măreţie a domnului român.

în alte studii, ca de pildă „Questions économiques des principautés danubiennes", Bălcescu confruntă documentul istoric cu tradiţia populară, ca o confirmare a evenimentelor sau stărilor sociale. Nicolae Bălcescu a folosit cu discernămînt izvoarele literaturii populare şi a ştiut, prin felul de a povesti, să indice cititorului dacă ele sînt menite să-i adîn- cească înţelegerea evenimentelor sau să-i coloreze pitoresc naraţiunea.

Mihail Kogălniceanu. încă din perioada studiilor în străinătate, Ko- gălniceanu acordă o mare însemnătate cîntecelor populare din punct de vedere al informării istorice. într-o scrisoare trimisă din Berlin lui Mihai Sturza (1837), el pomeneşte de o colecţie de cîntece istorice pe care intenţiona să le folosească în pregătirea Istoriei românilor. Cu prilejul publicării *Arhivei româneşti* (1841), el afirmă în Introducere : „Istoria noastră este în tradiţiile poporului", idee pe care o va dezvolta şi în cursul său de istorie naţională. Dorind să informeze străinătatea asupra trăsăturilor limbii şi literaturii române, Kogălniceanu publică la Berlin în 1837 studiul în limba germană „Literatura română sau vlahică", în acest studiu, el consideră că baza literaturii noastre e formată în primul rînd din cărţile populare, din baladele şi cînte- cele populare. „Ceea ce este în sîmburele poeziei noastre naţionale – scrie el – sînt baladele şi cîntecele populare. Sînt unele între ele care n-ar face ruşine celui mai bun poet".

în ţară, în anul 1840, Kogălniceanu publică revista *Dacia literară,* cu acea introducţie, apărută în primul număr, care avea să exercite o mare influenţă în dezvoltarea interesului pentru folclor, în vederea punerii bazelor literaturii noastre naţionale.

Recomandarea de a găsi surse de inspiraţie în istoria propriei patrii şi în literatura populară – păstrătoarea tradiţiilor naţionale – era menită să trezească la viaţa forţele scriitoriceşti în făurirea unei literaturi care să slujească luptei pentru unitate şi independenţă. Orientarea către folclor era strîns legată de combaterea curentului de traduceri şi imitaţii, care adusese o contribuţie la început, în educarea gustului literar, dar acum anihila iniţiativa şi originalitatea. „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitoreşti şi poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi subiecte de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm". în revistele pe care le-a condus Kogălniceanu a salutat cu entuziasm creaţiile lirice inspirate din folclor. Primele poezii de sursă populară ale lui Alecsandri sînt apreciate de Kogălniceanu ca un eveniment important al beletristicii noastre. Baladei lui Asachi, „Traian şi Dochia", publicată în 1840, Kogălniceanu îi dedică un articol elogios în *Dacia literară.*

Mihail Kogălniceanu nu a avut numai un rol însemnat în orientarea folclorului şi a tradiţiilor populare, dar s-a ocupat el însuşi – în treacăt, e adevărat – de această problemă. El publică în 1840 „Scene pitoreşti din obiceiurile poporului : Un nou chip de a face curte", unde descrie datina populară a logodnei şi nunţii şi înregistrează oraţiile spuse cu acest prilej.

încă înainte de apariţia *Daciei literare,* Constantin Negruzzi a găsit în vechile cronici consemnate producţii populare, pe care le-a folosit ca izvor de inspiraţie. în 1837, el a publicat la Iaşi poemul „Aprodul Purice", dezvoltînd legenda istorisită pe scurt de Ion Neculce. Mai tîr- ziu, el utilizează şi „Istoria imperiului otoman" de Dimitrie Cantemir, de unde preia izvorul povestirii „Sobieţki şi românii", care face parte şi ea din fondul tradiţiilor populare orale.

în perioada pregătitoare a revoluţiei de la 1848, Negruzzi s-a arătat un credincios admirator al creaţiei populare care culege şi prelucrează motive folclorice. în scurta scrisoare către căminarul Iordache Mălineanu, Negruzzi adaugă trei doine făcute în fugă. După mărturisirea căminarului, el primise aceste doine încă din anul 1838. Este vorba de „Marşul lui Dragoş", subintitulat Doina, şi de alte două poezii cu titlul Doina 1 şi Doina 2. Cîteva luni după apariţia *Daciei literare,* Negruzzi publică în numărul din martie-aprilie 1840 al revistei studiul intitulat „Scene pitoreşti din obiceiurile Moldaviei, Cîntece populare ale Moldaviei", studiu contingent cu lucrarea lui Mainzei' despre folclorul italian (1835). Povestitorul moldovean îşi începe studiul printr-o observaţie generală asupra cîntecului popular : „Natura voieşte ca omul să-şi cînte plăcerile şi suferinţele. Prin cîntecele sale, el îşi zugrăveşte gîndul,^ năravurile, faptele, într-un cuvînt toată fiinţa sa; cîntecul este o răsfrîngere a sufletului său". în fond, găsim aici o definire a valorii nu numai de document social-istoric al folclorului, dar şi psihologic.

Negruzzi face pentru prima oară în literatura noastră o încercare de clasificare a cîntecului popular, în cîntec ostăşesc sau istoric, religios, de dragoste şi de nuntă şi cîntecul codrului sau voinicesc. El vrea să stabilească şi unele trăsături specifice ale poporului nostru, care reies din creaţia sa folclorică, şi ajunge la două mai importante : „isteţimea şi duhul satiric al poporului românesc se văd în toate cîntecele sale".

După ce menţionează cîntecele tradiţionale de Crăciun şi cele de nuntă, Negruzzi se ocupă mai pe larg de cîntecul voinicesc sau tîlhă- resc. Haiducia este prezentată de scriitor într-o lumină romantică şi comentată pe alocuri cu observaţii hazlii : „Moldavia a avut şi ea ai ei Fra Diavoli (...) fiecare a murit cum se cade unui viteaz, de sabie sau de streang". În comentariile la „Cîntecul lui Bujor", apare şi rolul haiducului de a face dreptate poporului, cu următoarea concluzie : „De aceea şi pomenirea lui n-a pierit şi cîntecul e de obşte ştiut".

Negruzzi încearcă să dea şi explicaţii semantice asupra refrenului ■cîntecului popular, oprindu-se la expresia „frunză verde". Cu acest prilej «el strecoară şi o aluzie la viaţa grea a ţăranului din acea vreme, văzînd în frunza verde o nădejde şi o mîngîiere adusă de natură celui ce trăieşte în mijlocul ei.

în „Cîntece populare ale Moldaviei", scriitorul nu se referă numai la folclorul literar, ci se ocupă şi de folclorul muzical şi coregrafic, precum şi de portul naţional.

în creaţia literară a lui Negruzzi întîlnim adesea elemente preluate ■din folclor : proverbe, formule de basm, tradiţii populare. în scrisoarea -a XXI-a din „Negru pe alb" apar personajele populare comice – Păcală şi Tîndală. Schiţa e un adevărat tezaur de proverbe şi zicale româneşti, înlănţuite în mod ingenios, care prin simpla acumulare provoacă rîsul.

George Călinescu socoteşte că această scrisoare constituie o capodoperă a prozei de hilaritate clasică a lui Negruzzi şi deschide drumul lui Anton Pann şi Ion Creangă : „Toată incomparabila artă stă, scrie el, în a vărsa deodată un sac de sentenţe legate între ele prin intimităţi mai mult verbale decît de conţinut"[1]. Exemple sînt numeroase. De pildă : „Nu te hrăni cu nădejdea şi cu făgăduinţele. înţeleptul făgăduieşte, nebunul trage nădejde. Să trăieşti murgule, să paşti iarbă verde. Ce e-n mînă nu-i minciună şi Mai bine acum un ou decît la anu un bou".

în „Păcală şi Tîndală" găsim la început şi formule şi personaje de basm : feţii mei, Strîmbă Lemne, Sfarmă Piatră etc. Flora română are la bază legenda populară a floarei „Nu mă uita", înrudindu-se cu legendele despre natură ale lui Vasile Alecsandri. Şi în povestirea „Toderică", prelucrare după „Federigo", de Prosper Merimee, se împletesc cu umor formulele de început din basmul popular cu elementele satirice îndreptate împotriva societăţii vremii: „Pe cînd trăia Statu-Palmă-Barbă-Cot Şi în Academia din Podul Iloaiei da lecţii vestiţii dascăli Păcală şi

[1] G. Călinescu : Istoria literaturii române, 1941, p. 205.

Pepelea, ei a în Iaşi un tînăr boiernaş cu numele Toderică". În finalul scrisorii XXII ..Istoria unei plăcinte", se caracterizează luarea de mită prin două versuri dintr-un cîntecel satiric popular : „Cu iaurt, cu go- goşele, te făcuşi vornic, mişele". Alecsandri, pornind în scenета „Stan covrigarul" de la povestirea lui Negruzzi, transcrie în întregime acest cîntecel comic popular.

Alecu Russo. Preocupările folclorice ale lui Alecu Russo răzbat din întreaga sa operă şi sînt strîns legate de strădania lui pentru o literatură naţională, bazată pe limba creaţiei populare pe care o consideră „izvorul adevăratelor literaturi". Aprig polemist pentru apărarea moştenirii tradiţiilor naţionale ale limbii şi literaturii

noastre de influenţe latinizante şi italienizante, Russo şi-a sprijinit argumentarea pe exemple din literatura populară. în opera lui Russo găsim o largă parte teoretică referitoare la folclor, pe care l-a considerat o armă de preţ în lupta pentru dezvoltarea beletristicii şi limbii literare. Pentru Russo folclorul constituie o permanentă preocupare. într-o notiţă biografică despre el, publicată în 1837 în *Convorbiri literare.* Alecsandri povesteşte următoarele : „După întoarcerea sa în ţară, Russo a locuit vreo doi ani la moşia părintească din munţi şi acolo, trăind în frăţie cu natura, el se îndrăgi foarte mult de tot ce purta sigiliul naţionalităţii : obiceiuri, danţuri şi mai cu seamă legende şi poezii poporane. Chiar de atunci el începu să adune cîteva fragmente de cîntece bătrîneşti şi să scrie impresii în limba franceză, însă toate aceste manuscripte s-au pierdut".

Activitatea sa de culegător se exercită în perioada exilului său la Soveja, de unde îi aduce lui Alecsandri şi vestita baladă „Mioriţa". Tot el îi procură autorului primei culegeri folclorice un cîntec despre Alexandru Macedon, găsit în ţinuturile de lîngă Dunăre. în prefaţa poeziilor sale populare, publicate în 1853—1855, Vasile Alecsandri menţionează de aceea ajutorul preţios pe care i l-a dat Russo în alcătuirea colecţiei.

Russo şi-a formulat ideile şi opiniile despre valoarea folclorului într-o serie de studii, între care unul închinat creaţiei populare şi intitulat „Poezia poporală". Publicat după moartea lui, studiul însă fusese elaborat în jurul anului 1846, în perioada surghiunului. Multe din observaţiile sale despre folclor sînt însă anterioare, cuprinse în „Piatra teiului" (1839), „Studie naţională" (1840). Mai tîrziu, în „Studie moldo-^ vană" (1851) şi „Cugetări" (1855), putem să urmărim folosirea polemică a acestor opinii împotriva latinizanţilor ardeleni.

în „Poezia poporală", Russo demonstrează valoarea istorică a poeziei populare, faptul că aceasta e expresia cea mai vie a. caracterului naţional, oglinda vieţii poporului : „Datinile, poveştile, muzica, şi poezia sînt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat". Ca şi Bălcescu, el arată că preocuparea pentru viaţa neamului de-a lungul veacurilor găseşte indicaţii preţioase în toate domeniile existenţei în literatura populară. Drept exemplu, el dă cîteva versuri dinţi-un cîntec unde se vorbeşte despre comerţul cu Veneţia, relaţii comerciale -care nu sînt pomenite în cronicile lui Ureche, Miron Costin şi Ixeculce. El arată că la notiţele preţioase istorice, poezia populară adaugă şi o prescriere" despre starea morală, obiceiurile vieţii intime şi organisai ea

.. ... ■ ţ

socială a principatelor. El îndrumă spre studierea serioasă a creaţiei folclorice „dacă vrem să aflăm cine am fost şi cine sîntem". Russo dă şi el în acest studiu o clasificare a poeziei populare, împărţind-o în cîntece bătrîneşti, de frunză, doine şi hore. în continuare, el stabileşte vechimea unora din baladele cele mai însemnate care datează din secolele XVI, XVII, XVIII (Toma Alimoş, Gruia Grozovan, Codreanu, Ghimiciu, Novac etc.).

în proza memorialistică „Holera", făcînd un elogiu al baladei populare, el întreprinde o primă analiză mai largă a acestei specii. Russo scoate în relief calităţile artistice ale baladei, realismul ei,

concizia în exprimare, bogăţia de idei. După ce vorbeşte de duelul între epidemie şi puterea sufletească a Vîlcului, un erou al baladelor noastre populare, care intră la tocmeală cu holera venită să ia copilele, el enumeră caracteristice eroului epic popular : forţa sa, voinţa, puterea de sacrificiu : „lasă copilele că mi-s dragi ca soarele, şi-mi ia zilele[41]. Russo subliniază măiestria cu care balada trece repede la ţelul ei, nu se încurcă în analiză, căci ştie marele poet că omul se mişcă întîi la întîmplări şi apoi vin reflecţiile. Scriitorul admiră eposul popular, punîndu-l alături de cel clasic, căci taina lui e cunoscută numai de zicătorii satului şi de Homer.

Despre valoarea estetică a folclorului, Russo a revenit deseori. El a dat drept exemplu poeţilor vremii sale, imaginile minunate în care şi-a turnat lumea creatorul popular. Vorbind despre frumuseţea baladelor, Russo arată că nivelul artistic al literaturii populare este realizat de o creaţie colectivă, care presupune mereu o îmbunătăţire din generaţie în generaţie a textului iniţial. Această idee va reveni în studiile despre folclor ale lui Garabet Ibrăileanu.

În încheiere Russo aduce un elogiu artei populare, indicată drept model pentru salvarea literaturii vremii înăbuşită de tendinţele latinizante : „Mărturisesc că privind „babilonia limbistică" din zilele noastre, mă îngrijesc pentru viitorul literar şi mă mîngîi numai cu credinţa că acest viitor îşi va găsi scăparea în poezia poporală". Acest punct de vedere este reluat în ciclul de articole Cugetări, unde scriitorul îi combate pe larg pe latinişti. Accentul e pus aici pe specificul naţional al artei populare, de unde trebuie să pornească orice creaţie românească. Russo scrie că adevăratul românism de care făceau caz puriştii nu este cuprins în sistemele lor lingvistice fabricate, ci tradiţia orală a neamului nostru conţinută în cîntecele vechi zise azi balade. Pe această tradiţie orală, arată el, este zidită naţionalitatea română. Argumentele lingvistice precum şi opiniile despre folclor din „Cugetări", preced afirmaţiile lui Titu Maiorescu, care va repurta victoria asupra latinizan- ţilor.

în observaţiile sale asupra baladelor şi cîntecelor de haiducie, Russo n-a prezentat haiducia în spirit romantic ca Negruzzi şi uneori Alecsandri. în haiducie, el a văzut o acţiune reală, de protest social din vremea lui, iar în haiduci – adevăraţi eroi justiţiari ai neamului. Astfel apare figura lui Bujor din „Studie moldovană", pe care Russo îl descrie ca pe un adevărat luptător împotriva ciocoilor.

Dintre prelucrările folclorice ale lui Russo trebuie citate în primul rînd „Piatra teiului[41] şi „Stînca corbului", două legende legate de denumiri geografice. În „Piatra teiului" apare o referire la haiducul Vasile cel Mare, „voinic între voinici", cum îl numeşte ţăranul care povesteşte scriitorului legendele respective. Este vorba de acelaşi Vasile cel Mare pe care l-a evocat şi Mihail Sadoveanu în „Judeţ al sărmanilor". în multe din scrierile lui Russo întîlnim referiri şi la folclorul muzical, ca de pildă în „Amintiri". Conform cu punctele sale de vedere teoretice, Russo se va sluji de limba creaţiilor populare în realizarea operelor lui literare cele mai însemnate. Atît în proza memorialistică cît şi în „Cîntarea

României". în „Cîntarea României" personificarea pe care este fundamentată întreaga operă este specifică literaturii populare. Introducerea versetelor se face ades cu formulele de început ale basmelor : „Era odinioară un neam de fraţi" (51). Epitetele, interogaţiile retorice şi exclamaţiile sînt tributare liricii populare şi de altfel întreaga tonalitate a poemului este aceea de jale a doinei.

Vasile Alecsandri. Se poate spune pe drept cuvînt că Alecsandri s-a relevat ca scritor în contact cu poezia populară. El a fost permanent conştient de marele rol pe care creaţia folclorică l-a jucat în formaţia lui poetică şi de aceea a spus : „Dacă Dumnezeu şi timpul m-au făcut poet, aceasta am. s-o mulţumesc numai poporului român din care m-am născut şi care cuprinde în sînul său o comoară nesecată de cea mai sublimă poezie".

Vasile Alecsandri a desfăşurat în acelaşi timp o activitate de folclorist, de popularizator şi prelucrător al folclorului. în 1849, el publică studiul său despre poezia populară, intitulată „Românii şi poezia lor" care precede cu trei ani prima noastră mare colecţie de cîntece populare. în acest studiu apar cîteva fragmente din producţiile strînse de autor şi, chiar după publicarea culegerii, el continuă să o completeze prin reproduceri ale literaturii populare în diferite reviste şi le va include după aceea în ediţia a doua a colecţiei. După întocmirea ediţiei definitive, el mai dă spre publicare balada populară „Stroe Plo- pan", „Cîntecul Bucovinei", o serie de cîntece oltene comunicate de Grigore Alexandrescu şi cel despre Alexandru Macedon, cules de Russo.

în 1872, tot Alecsandri va lua iniţiativa valorificării culegerii lui Anton Pann, pe care o socotea foarte preţioasă şi de mare însemnătate, încurajînd activitatea de culegător şi de prelucrător, el prefaţează şi volumul de basme a lui Petre Ispirescu.

în studiul „Românii şi poezia lor", Alecsandri şi-a expus o serie de idei privitoare la valoarea folclorului. El este primul care va insista asupra măiestriei artistice a creaţiilor populare, în care vede „o comoara nesfîrşită de frumuseţi originale care dovedesc geniul poporului". El a relevat fantezia, imaginaţia înaripată, forţa generalizatoare a imaginii creaţiilor populare, sugestivitatea lor. Drept exemple, el dă comparaţiile „bun ca sînul mamei", „înalt ca bradul", „frumos ca luna lui mai etc. Analiza „Baladei haiducului Codreanu" îl duce pe Alecsandri la aceleaşi concluzii ca şi ale lui Russo despre concizia imaginii popurni ~ bogată în idei, gînduri şi sentimente. în studiul său, Alecsandri se oc p

şi de dansurile naţionale, subliniind umorul strigăturilor cu care poporul îşi însoţeşte jocul. . A r

Omagiul entuziast adresat literaturii populare apare şi m prefaţa volumului de poezii culese şi publicate de scriitor. Aici el face şi o clasificare pe care o va respecta în cadrul culegerii. El împarte poeziile în trei mari grupe : cîntece bătrîneşti sau balade, doine, hore. El este cel dintîi care defineşte conţinutul fiecărei categorii : „Baladele sînt mici poemuri asupra întîmplărilor istorice şi faptelor măreţe. Doinele cuprind toate cîntecele de doruri, de iubire şi de jale. Horele sînt cin- tecile de veselie ale poporului". în continuare sînt menţionate şi cîntecele religioase înfăţişate mai pe larg de Negruzzi. în această prefaţă, Alecsandri mărturiseşte ţelul patriotic care a stat la baza activităţii sale, cînd a scos la iveală pietrele scumpe ale creaţiei populare menite să constituie un model pentru toţi scriitorii vremii. Apariţia primei noastre culegeri de folclor a constituit un mare eveniment în istoria literaturii române. Ea era dovada posibilităţilor creatoare ale poporului şi frumuseţii sale morale. Pe drumul spinos al dezvoltării literaturii naţionale, culegerea lui Alecsandri a fost multă vreme un însemnat izvor de inspiraţie. Datorită ei, creaţia noastră populară devine de notorietate şi trece repede graniţele ţării. Culegerea e tradusă în 1855 în franceză, în 1856 în engleză şin în 1857 în germană.

Alecsandri s-a inspirat în toate domeniile creaţiei sale din literatura populară. Trecerea de la poeziile în limbă franceză la cele care dovedeau un talent şi o artă viguroasă, se face cu ajutorul tradiţiilor orale populare. Alecsandri însuşi arată că poeziile sale „Baba Cloanţa", „Strunga", „Doina" au fost cele mai bune, datorită sursei folclorice, şi că legătura cu literatura populară l-a făcut să-şi urmeze calea în domeniul adevăratei poezii româneşti.

în 1884, el publică în Calendarul lui Kogălniceanu balada „Groza", care are la bază aceeaşi tradiţie înregistrată de Russo în „Studie naţională", despre bătrînul ţăran venit să se închine şi să sărute mîna haiducului ucis care-l ajutase la nevoie. Poemul, de structură romantică, scoate la lumină sentimentele ţăranilor faţă de haiducul făcător de dreptate. Atmosfera este sumbră şi solemnă. Mulţimea aduce ultimul omagiu lui Groza întins pe năsălie, nemişcat în măreţia lui. Comparaţiile izbutite, muzicalitatea fac din Groza una din reuşitele poeziei lui Alecsandri. În acelaşi an, scriitorul publică în *Propăşirea,* „Baba Cloanţa", „Strunga", „Andrii Popa", „Doina" etc. în care preia nu numai unele elemente, ci şi forma populară (ritm şi rimă). Inspirat din legendele şi tradiţiile consemnate în cronici, Alecsandri da la iveală cele mai bune creaţii ale maturităţii sale în domeniul poeziei sale epice, egendele din 1876, Dintre acestea trebuie menţionată „Dumbrava Koşie , „Grui Singer" şi, în special, poemul „Dan, căpitan de plai*. Con- eprip[C]? t^°T[U1U1] "[Dan]> [ca]P[itan] [d]e Plai" porneşte de la numeroase pro- c!ra< tern? ^.n[e] ' c"[nv°rbll];[ea] eroului cu forţele însufleţite ale naturii, hoardeTătăreşti personajelor care luptă împotriva întregii atund[re]dominată[l']dI[ă]t?[1]?r[C1]r[e]?[Ză] ° cotitura în lirica noastră erotică, pînă ndmţele neoanacreontice ale Văcăreştilor şi jela

Scanned with OKEN Scanner

niile lui Conachi. Alecsandri introduce un nou tip feminin corespunzător literaturii populare şi dă poeziei un ton vesel optimist. Caracteristică este poezia „Doina”, unde dragostea e închinată „puiculiţei cu flori galbene în cosiţă cu flori roşii pe guriţă”. Prin doinele lui Alecsandri, este inaugurată o nouă fază a literaturii erotice care va influenţa pe Eminescu şi va fi continuată de George Coşbuc. Poezia lui Eminescu „De-aş avea” îşi trage seva din „Doina” lui Alecsandri. La Coşbuc, idila rurală este legată de această viziune a dragostei, tratată însă mai realist. Literatura populară are însemnătate nu numai pentru poezia, ci şi pentru proza şi dramaturgia lui Alecsandri. Eroii basmelor populare intervin în proza scurtă, într-un dialog despre unire din-tre „Păcală şi Tîndală”, precum şi în feeria dramatică „Sînziana şi Pepelea”. De asemenea, teatrul păpuşăresc îşi pune pecetea asupra vodevilurilor lui Alecsandri. Este remarcabilă abilitatea pamfletară a autorului, fundamentată pe satiră populară, la adresa regimului feudal : „în ceă ţară de păpuşi,/Boierii poartă mănuşi/Şi se jură pe dreptate. Că li-s mîinile curate” („Iaşii în carnaval”).

Meritul lui Alecsandri în valorificarea literaturii populare, ca şi în stabilirea valorii estetice, şi rolul acesteia în propăşirea literaturii noastre culte au fost ulterior contestate de Duiliu Zamfirescu cu Discursul său de recepţie la Academie. Formulat ca un atac împotriva lui Maiorescu, sub titlul „Literatura poporanistă”, discursul se declara în «dezacord cu aprecierea oricărei alte specii folclorice, în afară de balada voinicească, susţinea că Alecsandri a deformat în aşa măsură originalul iolcloric încît acesta nu poate fi considerat ca atare în culegerea de poezii populare şi că ţăranul nu poate fi un erou literar, căci e lipsit de complexitate. Răspunsul lui Maiorescu „în chestia poeziei populare”, •care urmează altui studiu intitulat „Asupra poeziei populare”, pune la punct cu claritatea specifică expunerilor marelui critic, Jn ce a constat însemnătatea imensă a folclorului atît ca operă de artă în sine, cît şi ca sursă şi impuls al literaturii noastre naţionale.

Descoperind şi folosind tezaurul folcloric, scriitorii de la lo4b [au] putut fi pionieri în variate domenii ale beletristicii, au inaugurat io c o- ristica română şi au pus la dispoziţia creatorilor din toate impuri-t un etern izvor de inspiraţie.

Polemica Gherea – Maiorescu

Plan dezvoltai

Introducere

Polemica dintre Gherea şi Maiorescu are loc la sfîrşitul secolului al XlX-lea, angajînd nu numai pe adepţii celor doi mari critici, ci şi pe alţi mulţi scriitori şi publicişti ai vremii. Este prima dispută de răsunet în domeniul esteticii şi criticii literare care pune faţă în faţă două concepţii şi două metode opuse.

Cuprins

Polemica propriu-zisă între Gherea şi Maiorescu cuprinde destul de puţine articole. Atacul aparţine primului, cu articolul amplu adresat „către domnul Maiorescu" şi publicat în 1886 în *Contemporanul,* dar care va apărea mai tîrziu în volum numai sub titlul „Personalitatea şi morala în artă". Gherea consideră că există unele contradicţii în cele două studii ale lui Maiorescu : „Comediile domnului Caragiale" şi „Poeţi şi critici", publicate în acelaşi an. De fapt obiectivul discuţiei era mai larg, vizînd întreaga estetică a junimismului. Se dezbate problema scopului moral-educativ al artei. Gherea abordează şi altă chestiune majoră, raportul dintre artă şi politică, teza maioresciană fiind incompatibilitatea poeziei cu sfera politicului şi ştiinţificului. După şase ani Maiorescu replică în „Contraziceri ?" (1892), reducînd dezbaterea la o neînţelegere de terminologie filozofică şi estetică. Scrierea este un model de demonstraţie logică, păstrîndu-se însă pe tărîm pur formal, fără să intre în materia propriu-zisă a atacului. Trec alţi doi ani pînă la răspunsul lui Gherea, cu studiul „Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice" (1894). în linii generale, autorul său se menţine în graniţele impuse de Maiorescu. în final însă, Gherea adaugă că problema de bază este opunerea a două sisteme estetice. „în contra acestei teorii metafizice şi a explicaţiunilor sale, m-am ridicat eu cînd am scris articolul meu „Personalitatea şi morala în artă". Eu am pornit din punctul de vedere al esteticii ştiinţifice moderne (...), deci încă o dată aici e chestia ; în lupta acestor două teorii şi nu aiurea". Cu aceasta, schimbul de păreri cu Maiorescu se încheie, polemica fiind însă

continuată de alţi junimişti ca C. Bogdan într-o recenzie la „Studiile critice” ale lui Gherea (1890), P. P. Negulescu („Impersonalitatea şi morala în artă” (1893), Mihail Dragomirescu („Criticele domnului Maiorescu” (1893). ..Critica ştiinţifică şi Eminescu” (1894) etc.

Problemele polemicii care va lua numele de „Artă pentru artă şi artă cu tendinţă” au un larg ecou, stimulînd luarea de atitudine a lui Vlahuţa, Bacalbaşa, Ibrăileanu şi alţii. Ca să o putem înţelege, trebuie ca dincolo de schimbul de păreri menţionat, să pătrundem pină la opoziţiile de fond în domeniul esteticii şi criticii literare între cei doi adversari.

A. Studiul, care după G. Călinescu conţine didactic şi limpede estetica maioresciană, este fără îndoială ,.O cercetare critică a poeziei române de la 1867”, în care se face, probabil prin filiera lui Vischer, distincţia hegeliană, curentă în acea perioadă, între adevăr şi frumos. Frumosul este conceput astfel : „Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită şi încorporată în formă sensibilă”. O definire asemănătoare găsim anterior în „Vechea tragedie frănceza şi muzica viitorului a lui Richard Wagner” (1861). Surselor hegeliene şi schopenhaueri- ene ale esteticii maioresciene, Gherea le opune determinismul de izvor tainist, accentuînd asupra artei ca produs social. Dintre factorii rasă, mediu, moment, pe care îi menţionează Taine, el scoate în evidenţă „mijlocul social” ca cel mai însemnat în condiţionarea artistului şi artei („Tendenţionismul şi tezismul în artă”).

B. După stabilirea raportului dintre artă şi societate, particularitatea cea mai însemnată a artei fiind reflectarea realităţii în imagini artistice, Gherea, abordează problema tendenţionismului artei ; aceasta ii prilejuieşte un atac împotriva partizanilor artei pure, scoţînd în evidenţă că artă netendenţioasă de fapt nu există. „Cînd vitejii artei pentru artă, ai artei pure (...) încep să strige asupra ideilor şi tendinţelor sociale introduse în artă, pretinzînd că ea trebuie să rămîie cu totul în afara luptei şi tendinţelor sociale, ei nu ştiu ce vorbesc. Adevărul e că ei nu sînt în general împotriva ideilor şi tendinţelor sociale în poezie – aceste idei fiind sîngele cald al poeziei, ci sînt împotriva anumitor tendinte sociale...”

C. încrucişarea armelor devine mai directă în privinţa misiunii artei văzută de Maiorescu ca „un repaos al inteligenţei” sau, citînd-o pe doamna de Staël, „o nobilă inutilitate”. Gherea, dimpotrivă, împarte producţiile artistice în folositoare şi vătămătoare, după eficienţa lor moral-educativă, dînd o serie de exemple ilustrative („Personalitatea şi morala în artă”).

D. Ca urmare firească a misiunii artei, se discută rolul artistului în societate. Pentru Gherea acesta nu este „poetul fluture”, ci „poetul om”, care-şi pune forţele artistice în slujba celor mai înalte idealuri ale patriei (Artişti cetăţeni). Maiorescu vede în poet un contemplator impersonal, activ doar în actul creaţiei ; iar în geniu o făptură superioară trăind într-o lume a ei „aproape exclusiv lumea ideilor generale (...) pentru care orice coborîre în lumea convenţională era o supărare şi o nepotrivire

firească” („Eminescu şi poeziile lui”).

E. Plecînd de la problemele de estetică, se înfruntau în cadrul polemicii şi două puncte de vedere asupra criticii literare. Maiorescu şi *junimea* practicau o critică culturală, judecătorească. Aceasta avea drept

Qfe Scanned with OKEN Scanne

F. scop să încetăţenească adevăratele valori pînă în momentul maturizării literaturii cînd misiunea criticii se încheia. Gherea pune la noi bazele criticii ştiinţifice, care însoţeşte pe drumul ei dezvoltarea literaturii^ devenind cu atît mai complexă cu cît mai complex va fi obiectul ei de studiu. Pentru a putea explica fenomenul artistic, ea se va servi de toate ramurile ştiinţelor contemporane în stare să-i furnizeze date în vederea unei cît mai judicioase interpretări. în locul criticii judecătoreşti, Gherea în articolul „Asupra criticii" (1887) pune critica modernă explicativă, care cu cît evoluează literatura artistică ajunge şi ea tot mai însemnată. El formulează următoarele principii călăuzitoare ale criticii ştiinţifice, exprimate în patru întrebări : „De unde vine crea- ţiunea artistică ?, Ce influenţă va avea ea ?, Cît de sigură şi vastă va fi această influenţă ? şi – în sfîrşit – Prin ce mijloace această creaţi- une artistică lucrează asupra noastră ?".

încă în plină perioadă a polemicii, o serie de junimişti recunoşteau meritele lui Gherea şi erau tulburaţi în crezul lor estetic de problemele expuse de conducătorul *Contemporanului.* Duiliu Zamfirescu îi mărturiseşte lui Maiorescu într-o scrisoare din 1891 : „Trebuie să ştiţi că criticile lui Gherea sau, mai bine zis concluziile criticilor sale, nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema astăzi e mult mai grea, pentru că avem de-a face cu oameni inteligenţi şi culţi". Dintre urmaşii lui Maiorescu, Lovinescu, monograful său, va recunoaşte victoria lui Gherea în cadrul acestei polemici : „Dintr-o astfel de luptă s-ar fi crezut că nu putea ieşi biruitor decît Maiorescu ; peste inegalitatea de mij- loace şi valoarea personală, biruinţa *a* rămas totuşi de partea acţiunii lui Gherea, pentru că răspundea evoluţiei criticii"[1]. în urma polemicii între Gherea şi Maiorescu, cel dintîi a rămas consacrat în opinia literară şi în istoria criticii drept iniţiatorul criticii noastre materialist- ştiinţifice.

G.în practică, în studiile literare, teoriile celor doi critici nu 'se aplică întocmai. Prin aprecierea „Scrisorii a III-a" a lui Eminescu şi a „Scrisorii pierdute" de I. L. Caragiale, prin emiterea teoriei romanului poporan, în care „subiectul propriu al romanului este viaţa specific naţională şi persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a ţăranului şi a claselor de jos" („Literatura română şi străinătatea", 1889), dar mai ales prin admiraţia pentru poeziile social- patriotice ale lui Octavian Goga („Poeziile lui Octavian Goga"), Maiorescu derogă de la punctul de vedere al necontingenţei sferei politicului cu arta.

Gherea, deşi stabileşte criteriile unei critici de interpretare aprofundată a fenomenului artistic, în care un loc îl ocupă mijloacele cu care se exercită influenţa operei, deşi în articolul despre Vlahuţă pune în lumină legătura indestructibilă între fond şi formă, datorită necesităţilor polemice, insistă mai mult asupra conţinutului, căzînd uneori în tezismul combătut de el însuşi („Eminescu"). în articolul pe care i-l CDLXX

CDLXXE. Lovinescu, T. Maiorescu, Ed. Fundaţiilor, 1940, p. 283.

închină Ibrăileanu, acosta constatei că pînă şi în cel mai amplu şi mai nuanţat studiu al sau despre Coşbuc, poetul ţărănimii, „el ne spune mai degrabă ce ciută Coşbuc (...) decît cum cîntă”[1].

H. Unele opinii reunesc pe cei doi adversari. Chiar dacă din unghiuri deosebite, teoria „formelor fără fond” („în contra direcţiei de azi în cultura românească”) şi cea a neoiobăgiei („Neoiobăgia”), au aceeaşi premiza eronată a fazei precapitaliste în care se afla ţara.

Interesul şi dragostea lor pentru creaţia literară naţională îi fac să preţuiască folclorul şi p$_{e}$ marii scriitori ai vremii (Eminescu, Coşbuc, Creangă) şi să-i apere ca în cazul lui Caragiale, de detractorii lor.

încheiere

Ca reprezentanţi a două faze necesare ale criticii literare, critica generală şi critica de specialitate, Titu Maiorescu şi Dobrogeanu Ghe- rea au avut o contribuţie esenţială în dezvoltarea criticii şi literaturii şi au fundamentat cele două direcţii ale criticii noastre care au continuat să evolueze pînă în perioada celui de-al doilea război mondial.

Teme suplimentare

I

1. Prelucrarea basmului în literatura română.
2. Legendarul în evocarea istorică în literatura română.
3. Izvoare folclorice în lirica eminesciană.
4. Specificul popular şi naţional al operei lui Creangă.
5. Eminescu, Coşbuc, Goga, Arghezi, Beniuc despre artă şi misiunea artistului.
6. Caracterul popular şi naţional al operei lui Sadoveanu.
7. Estetica urîtului la Tudor Arghezi.
8. Tradiţie şi inovaţie în reportajul lui Geo Bogza.

Teme suplimentare

il

O altă posibilitate de formulare a subiectelor de sinteză, care nu : fost folosită pînă acum la proba scrisă de literatura română, dar , car< a existat la alte discipline, este comentariul unui citat menit să caaiic< succint una sau mai multe opere literare.

Ne simţim datori să ilustrăm prin cîteva titluri şi aceasta posioi-

litate.

1. Aplicaţi evocării istorice în „Aprodul Purice” cutul

opera scriitorilor de la 1848 părerea de Negruzzi e „o palmă dată de tro-

[1] G. Ibrăileanu : Scriitori români şi străini, B.P.T-, voi. I, 1968, p. 304.

2. Comentaţi caracterizarea lui Ibrăileanu „Creangă e Homer al nostru”.

3. Comentaţi următorul citat despre Odobescu şi Hogaş construind o paralelă : „Amîndoi peisagişti pasionaţi, spirite cultivate umanistic, împănîndu-şi literatura descriptivă cu aluzii mitologice, orăşeni cu acelaşi umor livresc, deşi cu simpatia pornind spre arta populară, cunoscînd adine limba cărţilor, ca şi limba ţărănească, Odobescu şi Hogaş formează în cadrul marii generaţii a lui Eminescu perechea clasică a literaturii descriptive” (Vladimir Streinu : „Calistrat Hogaş”).

4. Comentaţi cuvintele lui M. Sadoveanu : „Ţăranul e principalul meu erou”.

£
Sc
an
ne
d
wi
th
OK
EN
Sc
an
ne

Bibliografie

A. „Biblioteca pentru fofi”

1. *Alecsandri, Vasile :* — (4—5) Culegere de proză, 2 voi. (I. Călătorie în Africa, II. Dridri), 1960.
Alecsandri, Vasile — (104) Chiriţa în Iaşi sau două fete ş-o neneacă, comedii – 1961.
Alecsandri, Vasile — (105) Fîntîna Blanduziei, drame istorice – 1962.
Alecsandri, Vasile — (385—386) – Poezii, 2 voi. (I. Doine şi Lăcrimioare,
2. *Alexandrescu, Grigore :* II. Ostaşii noştri), 1967.
3. *Anghel, Dimitrie :* — (97) Poezii – Memorial de călătorie, 1961.
4. *Arghezi, Tudor :* — (445) Poezii – 1968.
Arghezi, Tudor : - (20) Versuri – 1960.
Arghezi, Tudor: — (434) Cimi'irul Buna-Vestire, poem – 1968.
— (582) Cc-ai cu mine vîntule ? Pe o palmă de tărînă, proze – 1971.
5. *Bacovia, G. :* — (288) Plumb, versuri şi proză – 1965.
6. *Banu$, Maria :* — (98) Poezii – 1961.
6. *Baranga, Aurel :* — (623) Opinia publică, cinci comedii, 1971.
7. *Barbu, Ion :* — (573) Versuri şi proză – 1970.
8. *Barbu, Eugen* — (336) Groapa, roman – 1966.
10. Bălcescu, Nicolae : — (18) Românii subt Mihai Voievod Viteazul – 1960.
11. Beniuc, Mihai: — (13) Poezii – 1960.
12. Blaga, Lucian : — (438—439) – Poezii, 2 voi. (I. Poemele luminii, II. Mirabila sămînţă) – 1968.
13. Bogza Geo : — (154) – Ţara de piatră, reportaje – 1962.
14. Bolintineanu, D. : — (317) Legende istorice, poezii – 1966.
— (479—480) Călătorii, 2 voi. – 1968.
15. Bresla$u, Marcel: — (146) Dialectica poeziei şi nişte fabule – 1962.
— (2) Teatru – 1960.
16. Caragiale, I. L.: — (39) La hanul lui Mînjoală, nuvele – 1960.
Caragiale, I. L. : — (216—217) Schiţe şi amintiri, 2 voi. (I. Căldură mare, II. Lanţul slăbiciunilor), 1964.
Caragiale, I. L. : — (309) Craii de Curte-Veche, roman – 1965.
17. Caragiale, Matei: — (53—54) Enigma Otiliei, roman, 2 voi., 1961, ed. a Il-a, 1967 ; ed. a IlI-a, 1969.
18. Călinescu, G. : — (353) Ion Creangă, Viaţa şi opera („cultură generală”) – 1966.
Călinescu, G. : — (549) Cartea nunţii, roman – 1970.
Călinescu, G. : — (86) Letopiseţul Ţării Moldovei, De neamul moldovenilor – 1961,
19. Costin, Miron : — (15) Fire de tort ; (1960) ed. a Il-a, 1966, în 2 voi. cu titlurile : I. Fire de tort, II, Cînteco de vitejie ; ed. a IlI-a, 1969.
20. Co^buc, George :

21. *Creangă, Ion:* — (6) Amintiri, poveşti, povestiri, 1960: ed. a II-a 1967, ed. a III-a, 1969.

22. *Delavrancea, B:* —(83) Sultănica, nuvele, 1961.
—(196) Apus de soare, teatru, 1963.
—(327) Cocoşul negru, teatru, 1966.

23. *Eftimiu, Victor :* — (11) Poezii, 1960 ; ed. a II-a, 1964, ed. a III-a, 1965, ed. a IV-a, 1967 ; ed. a V-a, 1970.

24. *Eminescu, Mihai:* —(320) Geniu pustiu, proză, 1966.
— (52) Ciocoii vechi şi noi, roman, 1960 ; ed. a II-a, 1967.

Eminescu, Mihai: — (34) Din vremea lui Caragea (Scrisori către V. Alec- sandri), 1960.

25. *Filimon, Nicolae:* — (280—281) Poezii, 2 voi. (I. Ne cheamă pămîntul ; II. Cîntece fără ţară), 1965 ; ed. a II-a, 1967 : ed. a III-a, 1970.

26. *Ghica, Ion:* — (263) însemnare a călătoriei mele. 1964.

27. *Goga, Octavian:* — (41—42) Scrieri literare, 2 voi. (I. Poezii, Micuţa, Ursita ; II. Răzvan şi Vidra. Trei Crai de Ia Răsărit, loan Vodă cel Cumplit), 1960.
— (554—555) Poezii alese din „Magnum Etymoldgicum", 2 voi. („cultură generală").

28. *Golescu, Dinicu :* — (24) Pe drumuri de munte, 1960 ; ed. a II-a, 1967, în 2 voi. Cu titlurile : I. Pe drumuri de munte. II. Amintiri ; ed. a III-a, 1969.

29. *Haşdeu, B. P.:* — (165) Adela, fragment din jurnalul lui Emil Codrcscu, 1963 ; ed. a II-a. 1966, cuprinzînd în plus : Privind viaţa şi Amintiri din copilărie şi adolescenţă : ed. a III-a. 1969.

Ibrăileanu, — (431—432) Scriitori români şi străini, 2 voi. („cultură generală*), 1968.

32. lorga, — (368—369) Oameni cari au fost, 2 voi. („cultură generalei*), 1967.

33. *Iosif, $t. O. :* —(11) Versuri, 1960 : ed. a II-a, 1965 ; ed. a III-a, 1968-

34. *Jebeleanu, Eugen :* —(72) Poezii şi poeme, 1961.

35. *Kogálniceanu, Mihail:* —(241) Tainele inimii, scrieri alese, 1964.

36. *Labi?, Nicolae :* —(260) Moartea căprioarei, versuri, 1964.

37. *Macedonski, Al.:* —(466) Excelsior, poezii, 1968.

38. *Minulescu, I.:* — (418) Romanţe pentru mai tîrziu şi alte poezii, 1968 ; ed. a II-a, 1970.

39. *Neculce, Ion :* — (205) O samă de cuvinte, Letopiseţul Tării Moldovei, 1963.
—(180) Păcatele tinereţclor, Scrieri alese, 1963.

40. *Negruzzi, C.:* — (91) Pscudo-cynegeticos sau Fals tratat de vînătoare, Scene istorice, 1961.

41. *Odobescu, Al.:* —(411—412) Povestea vorbii, 2 voi.. 1967.

42. *Pann, Anton :* — (349—350) Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, romane, 2 voi. 1966.

43. *Papadat-Bengescu, Hortensia :* — (190) Declaraţia patetică, Cîntice ţigăneşti, Laude şi alte poeme, 1963.

44. *Paraschivescu, Miron Hadu :* —(125—129) Un om între oameni, roman. 5 voi., 1962,
— (225—226) Teatru, 2 voi. (I. Băleeseu, II. Suflete tari), 1964.

45. *Petrescu,* — (291—292) Ultima noapte de dragoste. întîia noapte de război, roman, 2

voi. 1965 ; ed. a II-a. 1966.

— (106—107) întunecare, roman, 2 voi., 1962 ; ed. a II-a, 1965 ; ed. ii III-a, 1966.

2
1
1

47. *Philippide, Al. :* — (499—500) Versuri în vuietul vremii, (Poezii) Floarea din prăpastie (proză), 2 voi. 1969.
— (403—404) Poezii, 2 voi., 1967.
48. *Pillát, Ion :* — (67—68) Setea, roman, 2 voi., 1961.
49. *Popovici, Titus :* — (45) Moromeţii, roman, 1960.
50. *Préda, Marin :* — (337) întîlnirea din pămînturi, Desfăşurarea, nuvele, 1966.
Préda, Marin : — (611—612) Moromeţii, roman, voi. II. 1971.
Préda, Marin:- — (37—38) Răscoala, roman, 2 voi., 1960.
51. *Rebreanu, Livin :* — (161—162) Ion, roman, 2 voi. (I. Glasul pămîntului. II. Glasul iubirii), 1963 ; ed. a Il-a, 1965, ed. a IlI-a, 1967 ;
Rebreanu, Liviu : — (197—298—299), Nuvele, 3 voi. (I. Golanii ; II. Calvarul, III. Ciuleandra), 1965.
Rebreanu, Liviu : — (172) Piatra teiului, scrieri alese, 1963 ; ed. a Il-a, 1967.
52. *Russo, Alecu :*
53. *Sadoveanu, Ion, Marin:* — (328) Sfîrşit de veac în Bucureşti, roman, 1966.
.54. *Sadoveanu, Mihail:* — (8) Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă, roman, 1960.
Sadoveanu, Mihail: — (60) Locul unde' nu s-a întîmplat nimic, însemnările lui Neculai Manea, romane, 1961.
■
Sadoveanu, Mihail: — (78) Mitrea Cocor, Aventură în Lunca Dunării, romane, 1961.
Sadoveanu, Mihail: — (103) Venea o moară pe Şiret, roman, 1961 ; ed. a Il-a, 1963.
Sadoveanu, Mihail : — (148) Nicoară Potcoavă, roman, 1962.
Sadoveanu, Mihail : Sadoveanu, Mihail : — (157—159) Fraţii Jderi, roman, 3 voi. (I. Ucenicia lui lonuţ, II. Izvorul Alb, III. Oamenii Mării-sale), 1963.
Sadoveanu, Mihail: — (211) Baltagul, roman, 1963.
Sadoveanu, Mihail: — (273) Cozma Răcoare, povestiri, 1965.
Sadoveanu, Mihail : Sadoveanu, Mihail : — (355) Dureri înăbuşite, povestiri, 1966.
— (543—544) Amintiri, 2 voi. (I. Anii de ucenicie, II. Amintiri literare), 1970.
— (135) Execuţia din primăvară, nuvele, povestiri, reportaje şi articole, 1962.
55. Sahia, Alexandru : — (293) Jocul de-a vacanţa, teatru, 1965.
56. Sebastian, Mihail : — (31—32) Nuvele, 2 voi. (I. Moara cu noroc, II. Pădureanca), 1960 ; ed. a Il-a, 1965.
57. Slavici, loan : — (75) Mara, roman, 1961.
Slavici, loan: — (271) Patima roşie, teatru, 1965.
58. Sorbul, Mihail : — (26—27) Desculţ, roman, 2 voi., 1960.
59. Stancu, Zaharia : — (108) Costandina, episoade, 1962.
Stancu, Zaharia : — (341) Pădurea nebună, roman, 1966.
Stancu, Zaharia : — (461) Jocul cu moartea, roman, 1968.
Stancu, Zaharia : (377—380) La Medeleni, roman, 4 voi., 1967.
<i0. *Teodoreanu, Ionel :* >61. (222) Poteca lunii, versuri alese, 1964.
Teodorescu, Cicerone : — (63) Balade vesele şi triste, versuri, 1961 ; ed. a Il-a, 1966.
62. *Topirceanu, G. :* (363 364) Arta prozatorilor români, 2 voi. („cultură generală"), 1967.
63. *Vianu, Tudor :* (613 615) Scriitori români, 3 voi. („cultură gene rală"), 1971.
Vianu, Tudor : (305) Iubire, poezii, 1965.
(111—112) Scrieri alese, 2 voi. (I. Spre mare, nu-vele ; II. Viaţa Ia ţară, Tănase Scatiu, romane),

Scanned with OKEN Scanner

1. *Alexandria, Esopia:* — (16), 1960 ; ed. a U-a, 1966.
2. *Balade populare româneşti:* — (366—367) – 2 voi. (I. Toma Alimoş, II. Meşterul Manole), 1967.
3. *Basme populare româneşti:* — (100), 1961, ed. a Il-a, 1967, în 2 voi.
4. *Dramaturgia română contemporană :* — (245—246), culegere, 2 voi., 1964.
5. *Nuvela română contemporană:* — (247—249), culegere, 3 voi., 1964.
6. *Poezia română clasică :* — (De la Dosoftei la Octavian Goga) : (556—558), 3 voi., 1970.
7. *Poezia română* — (250), culegere, 1964.

B. Colecţia „Biblioteca şcolarului" *

Alecsandri Vasile	Istoria unui galbăn	1965
Alecsandri Vasile	Poezii alese	1965
Alecsandri Vasile	Despot Vodă	1966
Alecsandri Vasile	< Ostaşii noştri	1967
Alecsandri Vasile	Vasile Porojan	1968
Alexandrescu Grigore	Versuri şi proză	1964
Alexandrescu Grigore	Fabule	1969
Anghel Dumitru	în grădinii	1963, 1966
Arghezi Tudor	Versuri lungi	1965
Bacovia George	Versuri	1966
Bălcescu Nicolae	Românii supt Mihai-Vodă Viteazul – voi. 1 şi 2	1963
Banuş Maria	Despre pământ	1963
Bart Jean	Jurnal de bord	1965
Bogza Geo	Ţara de piatră	1964
Bolintineanu Dimitrie	Poezii	1963
Bolintineanu Dimitrie	Legende istorice	1967
Brătescu Voineşti Al.	Niculăită Minciună	1967
Budai Deleanu	Ţiganiada	1965
Călinescu G.	Enigma Otiliei voi. 1—2	1965
Călinescu G.	Studii şi cercetări în istoria literară	1966
Călinescu G.	Studii şi comunicări	1966
Cantemir Dimitrie	Descrierea Moldovei	1965
Caragiale I. L.	Nuvele şi povestiri	1963, 1966
Caragiale I. L.	Teatru	1964, 1965
Caragiale I. L.	Momente şi schiţe	1965, 1966, 1968
Cerna Panait	De-aş avea eu coiful din poveste	1965
Cocea N. D.	Vitelul de aur	1964
Cosbuc George	Balade şi idile	1964
Cosbuc George	Poezii	1966
Cosbuc George	Versuri	1969
Costin Miron	Letopiseţul Ţării Moldovei	1963
Costin Miron	Opere alese	1966

* Incepînd cu anul 1967, odată cu înfiinţarea Lyceum, şcolarului" se colecţiei Biblioteca elevilor din clasele V—VIII.

Amintiri din copilărie
Dănilă Prepeleac
Poveşti şi Povestiri
Via leu Vodă

Creangă Ion	Domnul Vucea »	1964, 1966
Creangă Ion	Apus de soare	1965
Creangă Ion	Studii critico	1968
Davila AL	Fabule	1965
Delavrancea B. Şt.	Poezii	1963, 1966,
Delavrancea B. Şt.	Ciocoii vechi şi noi voi. 1—2	1968
Dobrogeana	Din Timpul Zaverei	1965
Gherea Donici Al.	Cea dintîi durere	1963
Eminescu Mihai	Din lumea celor care nu cuvîntă	1963
Filimon Nicolae	Poezii însemnarea călătoriei mele Scrieri alese	1964, 1965, 1966, 1965
Ghica Ion	Pe drumuri de munte voi. 1—2 În munţii Neamţului	1967
Girleanu E.	Basmele românilor	1964, 1969
Girleanu E.	Basme	1963
Goga Octavian	Bălcescu	1964, 1965
Golescu Dinicu	Moartea căprioarei	1965
Hasdeu B. P.	Poezii şi proza	1965
Hogaş Calistrat	O samă de cuvinte	1969
Hogaş Calistrat	Spre ţărmul Dreptăţii	1969
Ispirescu Petre	Negru pe alb	1964
Ispirescu Petre	Alexandru Lăpuşneanu	1963
Jebeleanu Eugen	Doamna Chiajna	1970
Labiş Nicolae	Pseudokyneghetikos	1965
Macedonski Al.	Povestea vorbei	1968
Neculce Ion	O şezătoare la ţară Teatru	1965
Neculuţă D. T.	Setea voi. 1—2	1969
Negruzzi Constantin	Desfăşurarea	1964
Negruzzi Constantin	Pagini alese Răscoala voi. 1—2 Mitrea Cocor	1963 1964
Odobescu Al.	Baltagul	1964
Odobescu AL	Dumbrava minunată	1968
Pann Anton Pann	Domnu’ Trandafir Uzina vie	1966
Anton Petrescu	Budulea Taichii	1966
Camil Popovici	Mara	1964
Titus Preda Marin	Zîna zorilor	1965
Rădulescu I. Eliade	Desculţ voi. 1—2 în casa bunicilor	1964 1964
Rebreanu Liviu	Balade vesele şi triste	1966
Sadoveanu Mihail	România pitorească	1966
Sadoveanu Mihail	Viaţa la ţară. Tănase Scatiu	1969 1964
Sadoveanu Mihail		1963, 1967
Sadoveanu Mihail	*Antologii:*	1964 1967
Sahia Alexandru	Făt-frumos cu părul de aur	1966
Slavici Ion Slavici	începuturile teatrului românesc	1968
Ion Slavici Ion	Pagini de limba şi literatura	1963 1963
Stancu Zaharia		
Teodoreanu Ionel		

română veche
Primii noştri poeţi
Cronicarii munteni
Antologia fabulei româneşti

Basme populare *
1966
Clasicii români despre şcoala de odinioară
1966
Doine şi balade 1966
Făt-frumos 1967
Gînduri închinate mamei 1968

C. Colecţia „Lyceum"

Alecsandri V. Teatru 1968
Versuri şi proza 1967
Alexandrescu Grigore Românii supt Mihai-Voevod Viteazul voi. 1—2 1967
Bălcescu N. Nuvele 1969
Un om în toată firea 1968
Barbu Eugen Ţiganiada 1969
Bassarabescu I. A. Descrierea Moldovei 1967
Budai Deleanu Teatru 1967
Cant emir Kir lanulea 1967
D. Caragiale I. L. Crai de Curte Veche 1968
Caragiale I. L. Amintiri, Povestiri, Poveşti 1969
Caragiale I. L. Teatru 1970
Matei Creangă Ion Studii critice 1968

Delavrancea B. Şt. Proza 1968
Dobrogeanu Gherea Ciocoii vechi şi noi 1970
Eminescu Mihai Pagini alese 1968
Filimon Nicolae Studii literare 1968
Haşdeu B. P. Studii literare 1970
Ibrăileanu G. lorga Nicolae Scrieri 1967
Kogălniceanu Mihail Texte critice 1968
Lovinescu E. Macedonski Al. Versuri şi proza 1969
Critice 1967
Maior eseu Titu Odobescu Al. Papadat Bengescu Hortensia Pseudokineghctikos 1969,
Concert de muzică de Bach 1970
1967

Papadat Bengescu Hortensia Drumul ascuns 1967
Petrescu Camil Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război 1968
Petrescu Cezar întunecare 1969
Preda Marin Morometii voi. 1—2 1968
Popovici D. Poezia lui Eminescu 1969
Popovici D. Romantismul românesc 1969
Radulescu Ion Eliade Pagini alese 196
Rebreanu Liviu Ion voi. 1—2 196
Rebreanu Liviu Golanii 196
Russo Alecu Scrieri 197
Sadoveanu Mihail Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă 196
Sadoveanu Mihail Nicoară Potcoavă 196
Slavici Ion Moara cu noroc 196
Slavici Ion Mara 197
Stancu Zaharia Pagini alese 197
Streinu Vladimir Clasicii noştri 196
Ureche Grigore Letopiseţul Ţării Moldovei 196
Teodoreanu Ionel La Medeleni 197
Topîrceanu G. Versuri şi proza 196
Zamfirescu Duiliu Poezii, nuvele, romane 196

Antologii :

• ♦ • Din presa literară românească a secolului XIX 1967
• • ♦ Dramaturgia română contemporană voi. 1—2 1967
• ♦ * Cronicarii munteni 1968
• • * Genul liric 1968
• * ♦ Dramaturgia românească 1900—1944 1969
• ♦ • Şcoala ardeleană 1970
• * * Tendinţe, reviste şi grupări literare româneşti între cele două războaie mondiale 1969
i • • • Amintiri de la Junimea voi. 1—2 1970
• • * Literatura română veche 1969
, ♦ ♦ ♦ Di$_n$ presa literară românească 1900—1918 1970

D. Micromonografii

Bălan, I. D.: Octavian Goga, 1966 *Călinescu,* G. ; Vasilc Alecsandri, 1965 *Călinescu, G. :* Ion Eliadc Radulescu, 1966 *Cioculescu, Şerban :* I. L. Caragiale, 1967. *Ciopraga, Constantin :* Mihail Sadovcanu, 1967. *Ene, Virgiliu :* N. D. Cocea, I960.
Ene, Virgiliu : G. Topîrceanu, 1969. *Filimon, D. :* Gîrleanu, 1969.

iosijescu, Silvian : Grigore Alexandrescu, 1965. *Micii, Dumitru :* George Coşbuc, 1965
Negoiţescu, I. : E. Lovinescu, 1970.
Păcuraru, Dumitru : Al. I. Odobescu, 1966. *Păcuraru, Dumitru :* Dimitrie Bolintincanu, 1969. *Pillat, Dinu :* Ion Barbu, 1969.
Piru, Alexandru : Liviu Rebreanu, 1965.
Piru, Alexandru : C. Negruzzi, 1966.
Piru, Alexandru : Poeţii Văcăreşti, 1967. *Pop, Dumitru :* Dinicu Golescu, 1968.
Săndulescu, Alexandru : Delavrancea, 1969. *Săndulescu, Alexandru :* Barbu Delavrancea, 1970. *Săndulescu, Alexandru :* Duiliu Zamfirescu, 1969.
Ştefănescu, Cornelia : Mihail Sebastian, 1968. *Streinu, Vladimir :* Calistrat Hogaş, 1968.
Streinu, Vladimir : Creangă, 1970. *Vatamaniuc, D. :* Agîrbiceanu, 1970.
Virgolici, Teodor : Dimitrie Anghel, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrări de critică literară

1. Alexandrescu S. şi Rotaru Ion : *Analize literare şi stilistice.* Editura didactică şi pedagogică, 1967.
2. Bălan, Ion Dodu : *Octavian Goga,* Minerva, 1971.
3. Călinescu, G.: *Grigore Alexandrescu,* Ed. pt. lit., 1962
4. Călinescu, G. : *Nicolae Filimon,* Ed. ştiinţifică, 1959.
5. Călinescu, G. : *Viaţa lui Creangă,* Ed. pt. lit., 1964, 1966.
6. Călinescu, G. : *Istoria literaturii române* – compendiu –, Ed. pt. lit., 1965.
7. Călinescu, G.: *Viaţa lui Eminescu,* Ed. pt. lit. 1964, 1966.
8. Călinescu, G.: *Principii de estetică,* Minerva, 1968.
9. Călinescu, G. : *Opera lui Eminescu,* Minerva, 1969—70, 2 voi.
10. Călinescu, Matei : *Titanul şi geniul în poezia eminesciană,* Ed. pt lit., 1964.
11. Cazimir, St. : *Universul comic în opera lui Caragiale,* Ed. pt. lit., 1967.
12. Constantinescu, Pompiliu : *Scrieri,* Ed. pt. lit., 5 voi, 1967—1970.
13. Cioculescu, S., Stre- inu, V., Vianu, T.: *Istoria literaturii române moderne,* Ed. didactică şi pedagogică, 1971.
14. Cornea, Paul : *Studii de literatură modernă,* Ed- pt. lit., 1962.
15. Cornea, Paul : *De la Alexandrescu la Eminescu,* Ed. pt. lit., 1966.
16. Crohmălnicean u, Ovid : *Literatura română între cele două războaie,* Ed. pt. lit., 1967.
17. Crohmălniceanu, Ovid : *Arghezi,* Ed. pt. lit., 1960.
18. Dumitrescu-Buşu- lenga, Zoe : *Ion Creangă,* Ed pt. lit., 1963.
19. losifescu, Silvian : *Momentul Caragiale,* Ed. pt. lit., 1963.
20. Ivaşcu, George : *Istoria literaturii române,* Ed. ştiinţifică, 1965.
21. Gafiţa, Mihai : *Cezar Petrescu,* Ed. pt. lit., 1963.
22. Mareea, Pompiliu : *loan Slavici,* Ed. pt. lit., 1965.
23. Marino, Adrian : *Opera lui Macedonski,* Ed. pt. lit., 1967.
24. Manolescu. N.. *Literatura română de azi,* Ed. Tineretului, 1965.
Literatura română la începutul secolului XX, Ed. pt. lit., 1964.
Lirica lui Lucian Blaga, Ed. pt. lit., 1967.

27. Micu, Dumitru : *Estetica lui Lucian Blaga,* Ed. pt. lit., 1970.
28. Nicolescu, C. : *Curentul literar de la Contemporanul,* Ed. Tineretului, 1966.
29. Ornea Z.: *Junimismul,* Ed. pt. lit., 1965. *Clasicismul românesc,* Minerva, 1971.
30. Păcurariu, D.: *Menţiuni critice,* Ed. pt. lit., 1966—70.
31. Perpessicius : *Istoria literaturii române. Perioada veche,* E.D.P., 1970 *Istoria literaturii române. Epoca premodernă,* E. D.
32. Piru, Al.: 1970.
33. Rîpeanu, V.: *Vlahuţă şi opera sa,* Ed. Tineretului, 1966.
34. Rîpeanu : *Studii de literatură română,* Ed. Academiei, 1965. *Studii de literatură universală,* Ed. Academiei, 1963. *Istoria literaturii române,* voi. I—II, Ed. Academiei, 1964.
35. Vianu, T.: *Studii eminesciene,* Ed. pt. lit., 1965.
36. Vianu, T.
37. * * *
38. * * *

Sumar

Cuvînt înainte . * 3

I. Teme, motive..... 7

Motivul cosmic în lirica eminesciană (S. R.) 8

Natura în opera lui Sadoveanu (V. D.).....14

Viaţa lîrgului şi oraşului de provincie în proza română din secolul al XX-lea (S. R.)..... 18

Războiul în romanul românesc interbelic (V. D.).....25

Lupta pentru pace în opera lui Eugen Jebeleanu (S. R.).....28

Teme suplimentare.....31

II. *Specii, şcoli, curente*..... 33

..Dacia literară" şi curentul naţional-popular (V. D.).....34

Fabula în literatura noastră (S. R.).....•.....39

Proza epistolară a scriitorilor de la 1848 (V. D.).....46

Nuvela istorică în secolul al XIX-lca (V. D.).....50

Satira în versuri în secolul al XIX-lea (S. R.).....54

Evoluţia dramei istorice romantice (S. R.).....54

Romanul românesc în secolul al XIX-lea (V. D.).....Ii3_

Junimismul (S. R.). 59

-^Jdila rurală în opera lui Coşbuc (V. D.).....74

Comedia în perioada interbelică (V. D.).....78

Aspecte ale poeziei cu caracter filozofic în opera lui Arghezi, Barbu, Blaga (S. R.).....82

Teme suplimentare.....«... 8'

III. *Tendinţe, direcţii, trăsături*.....89

Clasicism, romantism şi realism în literatura de la 1848 (S. R.). . .90

Tendinţe romantice, parnasiene şi simboliste în opera lui Macedon- ski (S. R).....98

Mesianismul poeziei lui Octavian Goga (S. R.).....102

Direcţii ale simbolismului românesc (S. R.).....108

Orientări în critica interbelică (S. R.).....112

Teme suplimentare.....118

IV. *Paralele* . . 119

Paralelă între comedia lui Alecsandri şi Caragiale (S. R.).....120

Paralelă între eroul colectiv din „Răscoala" de Rebreanu şi cel din „Setea" de Titus Popovici (S. D.).....125

Teme suplimentare ....

.....131

V. Personaje tipuri..... ¡33
Demonul în opera eminesciană (S. R.)..... ¡34
Figura lui Ştefan cel Mare în literatura noastră cultă (V. D.). 139
Figuri de avari în literatura română (S. R.).....^4
Mitul prometeic în literatura noastră (S. R.).....
Intelectualul şi revoluţia în teatrul lui Camil Petrescu (V. D.) . 151
Teme suplimentare.....159
VI. *Modalităţi artistice*.....
Numele proprii ca mijloc de caracterizare în opera scriitorilor din secolul al XlX-lea (S. R.).....
Modalităţi compoziţionale în romanul românesc interbelic (S. R). . 165
Teme suplimentare.....178
VII. *Sinteze diverse*.....179
Procesul de cristalizare a limbii literare româneşti (V. D.) 180
O samă de cuvinte izvor de inspiraţie în literatura noastră (V. D.) . . 189
Scriitorii generaţiei de la 1848 şi folclorul (S. R.) . • 190
Polemica Gherea-Maiorescu (S. R.) 204
Teme suplimentare.....208
Bibliografie 209

Coli de tipar : 13,750

I. P. „Oltenia" Craiova Str. Mihai Viteazul nr.
^publica Socialistă Romi
Comanda 189/6624

1 E. Lovinescu : Texte critice, Lyceum, 1968, p. 249-250 /Q ■* legă}urâ cu această interpretare vezi „Studii de poetică şi stilistică” (i>onn Alexandrescu : Simbol şi simbolizare, Ed. pt. lit., 1966, 318—370.

1 Şerban Cioculescu, Aspecte ale liricii contemporane. Casa şcoalelor, 1942, ,p. 106.

[1] Sorin Alexandrescu – „Camil Petrescu – Patul lui Procust” în „Analize ¡literare şi stilistice”, Ed. didactică şi pedagogică, 1967, p. 222—232.

[1] Caracterizarea vieţii disolute a fiilor lui Ruset şi îngăduinţa acestuia din urmă, episodul tăierii boierilor, semnele dumnezeieşti, nunta Catrinei şi altele se găsesc în cronica lui Neculce.